المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

جورج لوكاتش

دراسات في الواقعية

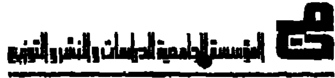
جمة: د. نايف بلوز




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دراسات في الواقعية

الطبعة الثالثة
١٩٨٥ م ـ ١٤٠٥ هـ



بيروت ـ الحمراء ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام
هاتف ٨٠٢٤٢٨ ـ ٨٠٢٤٠٧ ـ ٨٠٢٢٩٦
بيروت ـ المصيطبة ـ بناية طاهر هاتف ٣٠١٠٣٠ ـ ٣١١٣١٠
ص . ب ١١٣/٦٣١١ تلكس ٢٠٦٦٥ LE ـ ٢٠٦٨٠ لبنان

جورج لوكاتش

دراسات في الواقعية

ترجمة
د. نايف بلّوز



العنوان الاصلي للكتاب

GEORG LUKACS

Essays Ueber Realismus

Aufbau- Verlag, Berlin 1948

المثل الأعلى
للإنسان المنسجم في علم الجمال البرجوازي

على من يريد ان يتناول المسألة التي يدل عليها العنوان تناولاً جدياً الا ينصرف بذهنه الى نظرية « فناني الحياة » المحدثين وممارستهم في المرحلة الامبريالية . فالشوق الى الانسجام بين قدرات الانسان وقواه ماتلاشى على مر الأيام تلاشياً تاماً ابداً . وكلما ازدادت الحياة قبحاً وفساداً في عالم الرأسمالية المتطورة تطوراً واسعاً برّح بالافراد التعطش الى الجمال . غير ان شوق الناس في المرحلة الامبريالية الى الانسجام هو في الغالب تهرب جبان ، وفي احسن الحالات ، تهرب يتصف بالخشية من معضلات الحياة المتناقضة المحيطة بهـم . انهم يشيحون بطرفهم عن الكفاحات الاجتماعية ، ويلشأون يبحثون عن الانسجام في اعماقهم الداخلية . ومثل هذا « الانسجام » ان هو الا انسجام ظاهري سطحي ، يصير الى عدم لدى اي تماس جدي مع الواقع .

ان اولئك المفكرين النظريين والكتاب الكبار فعلاً ، الذين بشروا بالشوق الانساني الى الانسجام ، قد تثبتوا على الدوام تثبتاً واضحاً من ان انسجام الفرد يقتضي تعامله المنسجم مع العـالم الخارجي وانسجامه مع المجتمع . ان

المدافعين النظريين الكبار عن الانسان المنسجم، منذ عصر النهضة ومروراً بفنكلمان حتى هيغل ، لم يقفوا عند الدهشة لكون اليونانيين قد أحالوا هذا المثـــل الاعلى الى واقع حقيقي ، بل ادركوا ادراكاً متزايد الوضوح ، ان اسباب التطـور المتناسق ، لانسان المرحلة الكلاسيكية في البلاد اليونانية، قائمة في البنية الاجتماعية والسياسية للديمقراطيات القديمة .(اما ان العبودية كأساس لتلك الديمقراطيات قد بقيت خافية عليهم قليلاً او كثيراً فتلك مسألة أخرى) .

ولقد تحدث هيغل عن اساس هـذا الانسجام في الحياة والفن اليونانيين فقال : « ان اليونانيين ، وفقاً لواقعهم المباشر ، قد عاشوا في الوسط السعيد بين الحرية الذاتية الواعية لذاتها وبين الجوهر الاخلاقي » . ويقارن هيغل ، في عرض هذه الفكرة ، الديمقراطية اليونانية بالاستبداد الشرقي الذي ليس فيه للشخص اي حق وبالمجتمع الحديث الذي تم فيه تكون التقسيم الاجتماعي للعمل : « كان الفرد في الحياة الاخلاقية اليونانية مستقلا وحراً في ذاته ، غير انه لم يقطع صلته بالمصالح العامة القائمة للدولة الواقعية . ان العام في الاخلاق وحرية الشخص المجردة في الداخل والخارج بقيا حسب مبدأ الحياة اليونانية في انسجام لم يعكر صفوه .. ولم تظهر استقلالية للعنصر السياسي ازاء اخلاقية ذاتية مختلفة عنه . ان الاحساس الجميل ومعنى وروح هذا الانسجام الرائع قد مهرا بطابعها كل المنتجات التي وعت بها الحرية اليونانية ذاتها وادركت ماهيتها » .

وقد كان ماركس اول من كشف عن الاسس الاقتصادية والاجتماعية لذلك الازدهار الفريد للحضـــارة البشرية ، ولتكامل الشخصية الانسانية لدى المواطنين الاحرار في الديمقراطيات اليونانية ، ولقد اماط اللثام ايضاً عن البذرة العقلية للشوق اللاعج الى الانسجام الذي يعتمل في صدر افضل ممثلي البشرية والذي لم يرق اليه ثانية ابداً . ونحن نعلم منذ ماركس لماذا لا يمكن ان تستعاد ابـــداً

مرحلة « الطفولة السوية » تلك للتطور الانساني. غير ان الشوق الى حيازة مثل ذاك الانسجام مجدداً قد تفتح منذ عصر النهضة تفتحاً لم يعتوره أي ضعف ، لدى افضل ممثلي التقدم . ان انبعاث الفكر القديم (فكر الاوائل) والشعر والفن القديمين ، في عصر النهضة ، تفسره الكفاحات الطبقية المباشرة في ذلك الزمان . ولا شك ان القانون الروماني ، كمنظومة متسقة لاقتصاد سلعي متطور نسبياً ، كان سلاحاً قوياً في كفاح البرجوازية ضد المنظومة البدائية للامتيازات الاقطاعية . ولا شك ايضاً ان دراسة الانظمة القديمة والحروب الاهلية ، منذ عصر النهضة حتى روبسبير ، قد قدمت لكل الثوريين البرجوازيين والديمقراطيين اسلحة مشحوذة في كفاحهم ضد الاقطاعية والملكية المطلقة. واذا كانت تلك الكفاحات جميعها مفعمة بالأوهام ، بتلك الأوهام البطولية التي تتعلق بامكان تجدد الديمقراطية القديمة على اساس الاقتصاد الرأسمالي ، فلا مشاحة ابداً ان هذه الاوهام البطولية بالذات كانت ضرورية لطرح نفايات القرون الوسطى طرحاً ثورياً .

والى ذلك فقد اتصف إحياء التراث القديم في عصر النهضة وبعده بميل متناقض في ذاته يتخطى قليلا او كثيراً الأفق البرجوازي . لقد عمل رجال عصر النهضة العظام ، تحدوهم حماسة عاصفة ويحفزهم غنى في قدراتهم العبقرية لا مثيل له اليوم ، على تطوير جميع القوى المنتجة الاجتماعية . وقد كان هدفهم الكبير تفجير أطر القرون الوسطى المحلية والضيقة لحياتهم الاجتماعية ، وايجاد وضع اجتماعي تنطلق فيه على نحو حر جميع قدراتهم الانسانية ، وتوفير كل امكانيات معرفة قوى الطبيعة معرفة عميقة ، واخضاعها جذرياً لغاياتهم الانسانية. وقد كان هؤلاء الرجال العظام يدركون ادراكاً جلياً على الدوام ان التطور الفعلي للقوى المنتجة يعني تطور القدرات المنتجة للانسان ذاته . وكان المثل الأعلى للانسان المنسجم في عصر النهضة يتمثل في سيطرة أناس احرار ، في مجتمع حر ، على الطبيعة . لقد تحدث انجلز عن هذا الانقلاب التقدمي العظيم للانسانية فقال « ان اولئك الرجال الذين وضعوا

أسس السيادة الحديثة للبرجوازية كانوا يتصفون بكل ما يمكن ان يقال فيهم ، سوى كونهم ضيقي الأفق برجوازيا ».وانجاز يرى كذلك في وضوح شديد أن هذا التطور الراقي والغني للقدرات الشخصية ، حتىبالنسبة لأعلام الرجال، ما كان ممكناً الا في رأسمالية غير متطورة بعد : « أن أبطال ذلك الزمان ما كانوا قد اصبحوا مستعبدين لتقسيم العمل الذي نستشعر غالباً نتائجه الآيلة الى ضيق الأفق وأحادية الجانب لدى خلفهم » .

وكلما تطورت اكثر القوى المنتجة للرأسمالية تعاظم الأثر الاستعبادي "تقسيم الرأسمالي للعمل . لقد جعلت فترة المشاغل (المانيفا كتورة) من العامل .ختصاصياً محدود الأفق ومتصلباً في مزاولةعمل واحد . وقد شرع جهاز الدولة منذ ذلك الحين يحوّل موظفيه الى بيروقراطيين يفتقرون الى الفكر والروح .

وقادة الفكر في عصر التنوير العقلي ، الذين كافحوا بقايا القرون الوسطى كفاحاً أشد وأعنف بما فعله رجال عصر النهضة ، قد ادركوا ، كمفكرين مخلصين صادقين ولا يصمتون حيال أي شيء ، وجود هـــذه التناقضات في تطور القوى المنتجة، وكانوا هم انفسهم رائدين فيمكافحتها. هكذا « يفضح » فرجسون (حسب كلمات ماركس) التقسيم الرأسمالي للعمل الذي يتطور امام عينيه ، « ان مهناً كثيرة لا تتطلب في الواقع أية مقدرة فكرية وهيتتقن احسن الاتقان بالكبح الكامل لجماح العاطفة والعقل . ان الجهل هو ابو الفعـــالية العملية ، كما هو ابو الخرافات » ويضيف قائلا بنظر متشائمة :« اذا استمر التطور على هذا النحو « صنعنا شعباً من عبيد ولم يعد لدينا أي مواطن حر » .

ولدى فرجسون ، كما لدى كل علم من أعلام عصر التنوير ، يجاور النقد العنيف للتقسيم الرأسمالي للعمل ، مباشرة وبدون توسط ، الحث الشديد على تطور القوى المنتجة وعلى ازالة كل عقبة تنشأ اجتماعياً على طريق تقدمها المتواصل. وبهذا

يكون قد اتضح الازدواج الاساسي بالنسبة لمسألتنا ، ازدواج التفكير البرجوازي الحديث حول المجتمع ، الذي نجده في كل مذهب حديث وهام في علم الجمال ، وفي كل تفكير جدي حول الانسجام في الحياة وفي الفن . انه طريق حافل بالتناقض ، ذلك الذي سعى اليه اعلام الفكر ، في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، بين حدي طرفين ، كلاهما خاطىء على السواء ، وكلاهما ضروري كذلك اجتماعياً على ذات النحو .

يتمثل احد هذين الطرفين بتمجيد الاسلوب الرأسمالي لتطور القوى المنتجة — وهو لمرحلة طويلة الاسلوب الوحيد الممكن لتطورها — ويشكل بهذا تغاضياً تبريرياً عن استعباد الانسان المخيف وتمزيقه ، عن قبح الحياة الفظيع الذي حمله معه تطور القوى المنتجة بصورة ضرورية ومتعاظمة .

والطرف الآخر الخاطىء يقوم على عدم رؤية الصفة التقدمية لهذا التطور ، بسبب النتائج المريعة التي نجمت عنه ، من أية وجهة نظر انسانية : فثمة تهرب من الحاضر الى الماضي ، من حاضر العمل الذي اصبح عقيماً وغدا فيه الانسان مجرد متمم للآلة ، تهرب الى القرون الوسطى ، حيث كان عمل الحرفي المتعدد الجوانب مازال « يستطيع أن يرتفع الى احساس فني معين وضيق » (ماركس) وحيث كان الناس مازالون يقيمون « صلة استعبادحميمة » (ماركس) . انه الازدواج بين الدفاع التبريري والرجعية الرومانسية .

ان الأدباء وعلماء الجمال الكبار في عصر التنوير وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر لم يقعوا فريسة هذا الاحراج الكاذب . غير انهم لم يستطيعوا حل التناقضات الموجودة في المجتمع الرأسمالي . ان عظمتهم وجسارتهم تكمنان في انهم ، ودون ان يعبروا بالأ حالة التناقض التي تحتم ان يسقطوا فيها ، قد انتقدوا المجتمع البرجوازي انتقاداً لاهوادة فيه ، ولم ينقطعوا ولا لحظة مع ذلك عن تأكيد ولائهم التقدم .

ولهذا فان الجوانب المتناقضة لدى مفكري عصر التنوير تتجاور بدون أي توسط . وكتاب ومفكرو الكلاسيك الألماني ، الذين يرجع نشاطهم الحاسم الى مرحلة مابعد الثورة الفرنسية ، قد سعوا الى حلول طوباوية مختلفة . ولم يكن نقدهم للتقسيم الرأسمالي للعمل اقل حدة من نقد مفكري عصر التنوير ، بل انهم قد اكدوا بعنف متزايد على تمزق الانسان . لقد قال غوته على لسان بطله ولهلم مايستر : « ماينفعني صنع الحديد الجيد حين تكون أعماقي الداخلية مليئة بالادران والصدأ ، وما ينفع الاعتناء بقطعة ارض حين اكون أنا مع نفسي في صراع دائم؟» . وكان غوته يدرك بجلاء ان هذا الكيان غير المتناسق مرتبط بوضع البرجوازية الاجتماعي ، فقد قال « قد يستطيع مواطن ما ان ينال استحقاقاً ، وبأقصى الحالات ، ان يثقف فكره ، غير ان شخصيته تذهب هدراً مهما فعل ... لايجوز ان يسأل: ما انت ؟ وانما فقط : ماذا تملك ؟ وأي ادراك وأية معرفة وأية قدرة وأية ثروة تملك ... أن عليه كي يصبح صالحاً للاستعمال ان يدرب قدرة واحدة فقط ويشترط الا يكون ، بل لايجوز ان يكون ، في جوهره انسجام ، لأنه ينبغي عليه كيما يصبح مفيداً على نحو ما ، أن يهمل كل شيء آخر » .

ان الادباء والمفكرين الكبار في المرحلة الكلاسيكية في المانيا قد بحثوا ، اذ ذاك ، في الفن ، عن انسجام الانسان وما يلائمه من جمال . ولان نشاطهم قد جرى بعد الثورة الفرنسية ، فقد كانوا عارين من اوهام عصر التنوير البطولية . لكنهم لم يتقاعسوا عن الكفاح في سبيل الانسان المنسجم والتعبير الفني عنه . وقد اكتسب نشاطهم الجمالي عبر ذلك أهمية بارزة ، غالباً ما كانت متصفة بمثالية مضخمة . فلم يروا في الانسجام الفني مجرد انعكاس وتعبير عن الانسان المنسجم ، بل الوسيلة الرئيسية لتجاوز تمزق الانسان وتشوهه ، عن طريق التقسيم الرأسمالي للعمل ، تجاوزاً داخلياً . وينجم بالضرورة عن هذا الطرح للمسألة التخلي عن القيام باجراء تجاوز

للصفة غير المنسجمة للحياة الرأسمالية ، كما هي في هذه الحياة نفسها . فانسجام الانسان يكتسب ملامح بعيدة عن الحياة وتنتصب غريبة ازاءها . لنر كيف أنشد شللر الجمال :

توغلوا صعداً في فلك الجمال
اما في التراب فتمكث الثقالة مع المادة
التي تخضع لها .
وامام النظرة المفتونة تنتصب اللوحة ،
لا كما يعاني عذاب التحرر من الكتلة ،
بل « شبقة هينة كأنها منبثقة من العدم .
كل الشكوك والكفاحات تصمت امام اليقين الاعلى بالنصر .
ولقد طردت اللوحة من ذاتها كل شاهد على الاحتياج البشري.

هنا يتجلى بوضوح التعبير عن الجانب المثالي للفلسفة والأدب الكلاسيكيين . وهذه المثالية تبرز أيضاً في أن شللر قد عارض النشاط الجمالي بالعمل الانساني معارضة حادة جداً . فشللر يشتق ، على اساس نظرات واقعية تاريخية هامة ، جهد الانسان الجمالي من فيض قوى كل كائن حي . ان نظرية « اللعب » الصادرة عن هذا ، تطمح الى حذف انقسام الانسان الناجم عن التقسيم الرأسمالي للعمل ، فهي ترفع راية الكفاح في سبيل الشخصية الانسانية الكلية الخصبة والكاملة التطور ، لكنها ترى امكانية هذا التطور خارج العمل الواقعي لعصرها . « ذلك ان الانسان يلعب فقط حين يكون انساناً بالمعنى الكامل للكلمة ، ولا يكون الانسان انسانا تماماً الا حيث يلعب » . ان الصفة المثالية لمثل هذه النظريات بادية للعيان ، غير ان من الضروري بذات الوقت ان نرى كيف نشأت الصفة المثالية في تفكير كبار الكلاسيكيين الالمان عن وضعهم الاجتماعي .

فبالذات لأنهم ما أرادوا ان يجمّلوا ، ولا بحال من الاحوال ، الجوانب اللا انسانية للتطور الرأسمالي ، ولأنهم من جهة ثانية لا يريدون ان يقوموا بتنالاوت امام النقد الرجعي والرومانسي للرأسمالية ، ولكن لأنهم لم يكن بوسعهم مع ذلك ان يروا ولا بشكل من الاشكال تخطي الرأسمالية بالاشتراكية ، تحتم عليهم ان يبحثوا عن مثل هذه المخارج للمحافظة على المثل الأعلى للانسان المنسجم .

ان الطوباوية الجمالية لاتتجنب فقط العمل الواقعي الملموس بل تسعى أيضاً الى دروب طوباوية بالمعنى الاجتماعي العام . لقد اعتقد غوته وشلر ان زمرة قليلة من الناس تستطيع ان تحقق المثل الأعلى للشخصية المنسجمة تحقيقاً عملياً ، وعبر هذا التحقيق الواقعي يمكن ايجاد البذور من اجل الانتشار العام لهذا المثل الأعلى في البشرية قاطبة ، ان الأمر هو تقريباً كما أمل فوريه، فعن طريق انشاء تعاونية طوباوية Phalanstère يتم التحول التدريجي لكل المجتمع الى الاشتراكية ، كما فهمها هو . وهذا الاعتقاد هو أساس فكر التربية في « ولهلم مايستر » .

وبمثل هذه الآمال الطوباوية يصدح أثر شللر « حول تربية الانسان الجمالية » .

لكن اذ يبحث المرء عن تمزق الانسان وخلاصه ، بصورة رئيسية لدى الأفراد ، تبرز الى المقدمة مسألة التمزق في الحس والعقل . وانه لجلي تماماً من جهة أخرى أن النقطة المركزية في هذه المسألة وثيقة الصلة بالمثالية الفلسفية ، كما أنه من الجلي كذلك ، أنه تواجهنا هنا موضوعياً مسألة رئيسية من مسائل انقسام الانسان عن طريق التقسيم الرأسمالي للعمل . ان التطوير الوحيد الجانب والاستعبادي لقدرات مفردة للانسان ، هذا التطوير الناشىء عن التقسيم الرأسمالي للعمل ، يدع سائر صفات ونوازع الانسان « طليقة » فهي تضمحل أو تترعرع على نحو سديمي فوضوي . واذ يتوقف غوته وشلر عند هذه النقطة من المسألة فهما يطرحان بذلك القضية الكبرى للانسجام الممكن بين النوازع البشرية .

لكن هذه القضية صارت بعد مضي عدة عقود حجر الزاوية في منظومة فوريه الطوباوية ، ففوريه ينطلق من انه ليس ثمة نازعة من النوازع الانسانية سيئة بذاتها ولذاتها ، انها تغدو سيئة نتيجة الصفة الفوضوية واللا انسانية للتقسيم الرأسمالي للعمل ، وهنا يذهب فوريه بنقده الى ابعد مما ذهب اليه نقد مفكري التنوير والكلاسيكيين ، فيتصدى حتى لنقد المسائل الاساسية موضوعياً للتقسيم الرأسمالي للعمل،مثل الانفصال بين المدينة والريف ، ان المهمة الرئيسية للاشتراكية التي كان يحلم بها طوباوياً ، ولكل مؤسساتها الاجتماعية ، تقوم على تطوير القدرات والنوازع الغافية لدى كل انسان تطويراً كاملا ، وبذات الوقت ، احلال الانسجام أيضاً بين قدرات كل فرد وترسيخه عبر التفاعل المتناسق بين مختلف الشخصيات في عالم الاشتراكية .

ان هيغل وبلزاك ، معاصري فوريه الكبيرين، قد عايشا تناقضات التقسيم الرأسمالي للعمل بشكل متطور أكثر بكثير مما عايشه غوته وشللر أيام نشاطهما المشترك . ان رنات الاذعان والشكوى التي صحبت جميع آمال غوته وشللر الطوباوية قد أصبحت هنا هي المهيمنة . ان المفكر الكبير والاديب الواقعي الكبير قد أدركا الصفة اللا انسانية للمجتمع الرأسمالي وسحقه لأي انسجام انساني لدى كل فرد ، وفي كل مظهر من مظاهر حياته ، بقسوة شديدة . فالانسجام الجمالي في الحياة اليونانية والفن اليوناني هو عند هيغل شيء مفقود لايمكن ان يستعاد .

ان « روح العالم » قد قطعت المجال الجمالي مدبرة ، وأسرعت في ملاحقة أهداف أخرى . وقد تعززت سيطرة النثر على البشرية . والواقعي الكبير بلزاك يبين بالذات كيف ان المجتمع الرأسمالي ينتج بضرورة قاهرة النشاز والقبح في كل مظهر من مظاهر الحياة البشرية ، وكيف أن المجتمع يدوس بالاقدام الطموح الانساني الى حياة جميلة متناسقة . حقاً تطفو لدى بلزاك أيضاً « جزر » صغيرة

لأفراد منسجمين على نحو طارىء . الا أنها لم تعد تشكل بذور تجدد طوباوي العالم، يحلم به الناس بل، حوادث عارضة صدفة ، ومنعزلة ، وخلاص عرضي ينتشل بعض الناس السعداء صدفة من تحت ضربات الرأسمالية الحديدية .

وهكذا افضى كفاح خيرة ممثلي مرحلة الثورات البرجوازية البطولي في سبيل الانسان المنسجم الى رثاء حزين ، الى مأتم يندب فيه الانسان الضائع، الذي لامرد له، لشروط تفتح جميع القدرات الانسانية تفتحاً منسجماً . وهناك فقط حيث يتقلب نقد المجتمع البرجوازي الى احساس اولي بالاشتراكية تحل محل الرثاء الحزين الاحلام الطوباوية العظيمة للمؤسسين الأول للاشتراكية .

ومع تلاشي الاوهام البطولية للمرحلة الثورية ، اوهام احياء الديمقراطيات القديمة ، يجري في تطور الفن وعلم الجمال البرجوازيين افراغ للفهم الكلاسيكي من محتواه . ان « الانسجام » الشكلي البحت الناشيء على هذا النحو لا يمت بصلة الى الحياة لا في الماضي ولا في الحاضر . انه يصبح اكاديمياً خالصاً فارغاً من المحتوى ويعبر عن انصراف بطر ومغرور عن قبح الحياة .

وعلى الدوام يقل رضا اهم فناني ومفكري مرحلة انحطاط البرجوازية بهذه النزعة الاكاديمية الفارغة . وتنكرهم للمثل الاعلى للانسجام الكلاسيكي له اسبابه العميقة الاجتماعية والفنية . ان الواقعيين الجديين يريدون بدون تحفظ ان يعكسوا الحياة الاجتماعية في زمانهم عكساً صادقاً ، ولهذا فهم يتخلون ، في تحديد هدفهم الفني ، عن اي انسجام في العنصر الانساني وعن اي جمال الشخصية الانسانية المنسجمة .

والمرء يتساءل عما يكمن وراء هذا التخلي وكيف يتحقق . ان الجمال والانسجام قد ينحطان عن طريق النزعة الاكاديمية الى لا مبالاة فارغة ، الى مجرد مسألة شكلية . لكنهما في جوهرهما ليسا فارغين ولا لامباليين انسانياً . ان مفاهيمهما

لا تبدو الآن فارغة الا لأن المجتمع البرجوازي قد حرم هذه المفاهيم من كل تحقق واقعي في الحياة . ان حلم الانسجام لا يمكن اذن ان يتحقق في الفن وان يفعل فعله الآمر الا حين يكون حصيلة ميول في الحياة ذاتها، ميول واقعية وجدية وتقدمية بالنسبة للبشرية . وحلم الانسجام هذا هو بالتالي النقيض بالذات لما ترمي اليه النزعة الاكاديمية ، التي تزعم انها تكمل الكلاسيكيين ، والنقيض بالذات للتحقق المزيف والانسجام المزيف والفارغ والمصطنع الذي تقدمه لنا تلك النزعة . أن هربها من قبح الحياة ولا انسانيتها في الرأسمالية ليس سوى استسلام متخاذل امامها .

ولكن ليس هذا هو الاستسلام الفني الوحيد امام هذا العداء الاولي للفن، امام هذه اللا انسانية التي بلغت حد البربرية . فثمة فنانون مرموقون ومكافحون مخلصون ضد زمانهم واصدقاء متحمسون للتقدم الانساني يستسلمون ايضاً — دون ان يريدوا ذلك او يدروا به — بالذات كفنانين امام العداء للفن في عصرهم .

هنا يكتسب المضمون الاجتماعي الانساني لمقولات الجمال والانسجام الجمالية اهمية حالية ضخمة تتخطى الأدب والفن . ان الواقعيين الكبار في عصر الرأسمالية المزدهرة — ولنأخذ نموذج بلزاك كمثل على ذلك — قد تحتم عليهم ، من حيث هم مصورون صادقون للواقع ، ان يتخلوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض للحياة الجميلة والانسجام المنسجم. وقد استطاعوا ، اذ ارادوا ان يكونوا واقعيين كباراً ، ان يصوروا الحياة المتنافرة الممزقة ، الحياة التي تسحق كل مافي الانسان من عظيم وجميل بلا رحمة ، بل تفعل ماهو أسوأ من ذلك ، تمسخه داخلياً وتفسده وتشده الى القذارة . وكانت النتيجة النهائية التي وصلوا اليها هي ان المجتمع الرأسمالي مقبرة كبيرة للأصالة والعظمة الانسانيتين الصريحتين ، وان الناس في المجتمع الرأسمالي هم، كما قال بلزاك في سخرية مرة ، اما جباة او غشاشون وبالتالي اما مستثمرون بليدون او اوغاد .

ان هذه النتيجة التي ترفع اصبع الاتهام بشجاعة في وجه المجتمع البرجوازي تميز تميزاً صارخاً الواقعية الأصيلة من كل نزعة اكاديمية ، تخلع الألوان الجميلة على الحياة وتفر من نشازاتها . وفي داخل هذا الفضح ، الذي يتهم المجتمع الرأسمالي ، تتفرع السبل ايضاً ، حسب الكيفية التي يتم فيها بلوغ النتيجة فنياً : فيما اذا كانت نتيجة تحطيم الانسان الناجمة عن الرأسمالية قد اصبحت بدون تحفظ أساس الصياغة الفنية ، او فيما اذا كان الكفاح ضد هذا التحطيم ، وسمو وجمال القوى الانسانية التي تتحطم والتي تتمرد بحظ قليل او كبير من النجاح ، قد شاركت في هذه الصياغة ايضاً . ان هذا الأمر يلوح في البداية كطرح فني خالص للمسألة . والواقع ان هذه الناحية لا تمارس تأثيرها بصورة ميكانيكية ، موازية للسخط السياسي والاجتماعي على البربرية الرأسمالية والامبريالية . ان ثمة جملة من الكتاب ، الذين يذهبون بعيداً في موقفهم اليساري ، يسلمون ، كواقعة ، باذلال الرأسمالية للانسان وتحطيمها اياه . وهم يبدون حيالها سخطاً عميقاً يجد التعبير الفني عنه بالذات في عرض هذه الواقعة وفضحها في فظاعتها العارية . وثمة آخرون ايضاً لاتنم تمرداتهم عن ملامح سياسية واجتماعية صريحة ، الا انهم يصوغون بزخم حي الكفاح اليومي بل كفاح كل ساعة ، تحتم على انسان هذا الزمان ان يخوضه ضد البيئة الرأسمالية ، في سبيل الحفاظ على تكامله الانساني . وفي هذا الكفاح تلحق الهزيمة حتماً بالانسان اذا اعتمد فقط على طاقاته الفردية ، ولن يتم له الظفر الا اذا وجد صلة حية بالقوى الشعبية التي تكفل النصر النهائي للنزعة الانسانية اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً .

لقد اصبح مكسيم غوركي كاتباً رائداً في الأدب العالمي الحديث ، لأن هذه الترابطات قد وجدت في آثاره صياغة فنية بالغة الرقي . ولعل فظاعة الحياة الرهيبة في المجتمع الرأسمالي ما انكشفت ابداً بمثل هذا الصدق ولا رسمت ابداً بمثل هذه الالوان القاتمة ، ومع ذلك فان تأثيرها يختلف هنا تماماً عما نجده لدى معظم

معـاصريه بل لدى اكبر الكتاب بينهم ايضاً . ذلك ان غوركي لايقدم ابداً النتيجة العارية لما ينهار في عالم الرأسمالية ، وبسببها ، بل يعمد بالعكس الى صياغة ما ينهار وكيف ينهـار وبأي كفاح يتم القضاء عليه . انه يرينا الجمـال الانساني والميل العضوي الى الانسجام والى تفتح القدرات الغنية والمضطهـدة والمشوهة والضالة حتى في أسوأ امثلة الجنس ، الذي هو الانسـان . ان كون الطموح الحي الى الجمال والانسجام قد تحطم امام اعيننا هو بالذات ما يمنح اداته جلجلتها المدوية في الابعاد وصداها الذي يملأ الاسماع في كل مكان .

ومن جهـة ثانية تتخذ الاشارة الدالة على المخرج لدى غوركي مظهراً ملموساً فنيـاً . أي انه يصوغ كيف تيقظ حركة العمال الثورية وانتفاضة الشعب الانسان وتطوره ، وتجعل حياته الداخلية تزهر وتمنحه وعياً وطاقة ورقة . هنا لاينتصب فقط نظام اجتماعي ضد نظام اجتماعي ونظرة الى العالم ضد نظرة الى العالم،بل ان الانسـان الجديد المتنامي يجعل المضامين الجديدة ملموسة حسية وقابلة للمعايشة فنياً .

هنا يتحول مبدأ الصياغة الفنية الى عنصر سياسي واجتماعي . لقد بلغ التمرد على القديم لدى غوركي حداً من سلطان التأثير وبلغ تعبيره عن الانفعال بالجديد درجة من اتقاد الحماسة لامثيل لها عند احد من معاصريه . ان ذلك التمرد وهذا الانفعال بالنصر ــ انطلاقاً من كونهما تعبيراً عما في صدر الانسان الحي ــ هما تماماً معنى ما دار الكلام حوله : عدم الاستسلام فنياً امام الرأسمالية . لدى غوركي يتطابق الوضوح الفني والوضوح السياسي . غير ان توازيهما ليس ابداً ضرورياً ضرورة ميكانيكية . فقد تجر نزعة راديكالية اضعف اساساً من ناحيـة النظرة الى العالم والناحية الفنية ، في سعيها الى النجع المباشر الاوسع والاسرع ، الى الخضوع لصنمية ميتة ومميتة . ومن جهة اخرى ليست معاداة الرأسماليـة للفن وحيدة الطرف . فكل فنان اصيل ، من حيث هو خالق لنماذج انسانيـة ،

هو كذلك حتماً عدو النظام الرأسمالي — سواء علم ذلك او لم يعلم — بنتيجة اندفاعه لعرض اناس خصبين ومتفتحين . قد يستطيع ان يتخذ موقتاً موقفاً حيادياً وقد يلوذ بالريبة ، بل بوسعه حتى ان يعتقد انه محافظ . لكن انتفاضتة الاصيلة ستشع الى بعيد فنياً ، حين لاتنقلب ، نتيجة غموض فكري واجتماعي كبير جداً ، الى رجعة رومانسية معادية للتقدم الانساني عامة .

وهنا في قضية الدفاع عن الكرامة الانسانية المداسة ، وعن انسانية الانسان التي تحول دونها العراقيل ، كان أناتول فرانس أكثر جذرية وحزماً من أميل زولا ، وسنكلير لويس (الباكر) اكثر من ابتون سنكلر ، وتوماس مان اكثر من دوس باسوس . وليس من قبيل الصدفة ان أكثرية واقعيي زماننا الكبار — وهم واقعيون كبار لأن تمردهم عميق فعلا ، ولأنهم يكرهون فعلا المبدأ الميت ولا يطلون القوالب الميتة بديكورات شكلية — قد وجدت كذلك ، عبر الفن ، طريقها الى الشعب . وكان رومان رولان الأحزم في قطع هذا الطريق ولزام على الكتاب التقدميين ازاء هذه القضية ان يفكروا ملياً بالدروب التي سار عليها ايضاً هنريش مان وتوماس مان وعديدون غيرهما . ان انتفاضة الواقعيين البارزين هنحي أهم حادث في فن العالم البرجوازي في زماننا . فعبر هذه الانتفاضة ، في هذه المرحلة غير اللائقة فنياً ، والتي نمت عن الأنحطاط العام في الثقافة البرجوازية ، نشأ فن ذو اهمية . اما فيما يتعلق بارتباط افضل ممثلي هذه الواقعية الأصيلة بالمأثورات العظيمة للازمان السالفة فليس الاثر الحاسم فيه درجة العناية بالمأثورات لدى كل واحد منهم . قد تلعب هذه النقطة دوراً كبيراً لدى رومان رولان او توماس مان . غير ان الأمر الحاسم هو الترابط الموضوعي والتواصل الموضوعي للمسائل الانسانية الكبرى لتطور البشرية حتى الآن . وانه لتواصل يرتبط بالشروط الحالية الخاصة لزماننا ، وبالتالي فهو في هذه الحالة التواصل الذي يكافح ، في الثقافة الرأسمالية ، ما يتوجب على الفنان الكبير ان يجابهه دفاعاً عن فنه .

ثم هناك درب آخر سلكه كتاب كثيرون ـ لايعدون غير مرموقين بمجال من الاحوال لا من ناحية وزنهم الادبي ولا من ناحية وزنهم الثقافي العام ـ : وهؤلاء تخلوا جذرياً وبحزم عن المثل الأعلى للجمال والانسجام «السالفين» وتناولوا اناس ومجتمع زمانهم «هكذا كما هم» ، وبعبارة افضل ، هكذا كما يبدون عادة في التجربة المباشرة للحياة الوسطية في الرأسمالية . وبالفعل تفقد كل مقولات علم الجمال القديم معناها حيال تصوير عالم معطى على هذا النحو . وذلك يتم لا لأنها فعلاً قد اتى عليها الزمان موضوعياً ـ فقد رأينا قبل قليل كيف انها لاتزال ذات فعالية حيوية لدى الواقعيين الكبار في زماننا ، بأسلوب متغير وتحت شروط متغيرة تغيراً اساسياً ـ لكنها فقدت هنا فعلا كل معنى ، لأن الرأسمالية قد دمرت اساسها الاجتماعي الانساني يومياً ، ولأن الكتاب لايتطلعون الى عرض الكفاح ضد هذا التدمير بل الى عرض الكفاح ضد العالم المدمر ، ليس الى عرض العملية الحية بل النتيجة الميتة . وقد كانت الخاتمة المنطقية الصحيحة اذن التخلي بصورة جذرية عن كل جمال وانسجام ومنح الأدب دور مجرد مسجل للتتابع الزمني لهذا «العصر الحديدي» .

وقد جرى هذا ايضاً في سير التطور الى حد بعيد . فقد ظهرت اعمال احتوت على الخلاصة الفكرية وعلى دراسات البيئة الوصفية الخ . لعالم ، كان ينبغي ان يشرع اولاً بعرضه ادبياً . الا انها اتخذت الشكل الكتابي النهائي ، بالضبط حيث كان يجب ان يبدأ الخلق الأدبي حقاً . وقد عُمد الى رسم اناس ومصائر تشتمل على اقوى الملامح الصارخة لتدمير الرأسمالية الاجتماعي للانسان ، وهي معروضة بترتيب زمني ومصفوفة جنباً الى جنب . وازاء هؤلاء الناس ومصائرهم ، حيث تحصى بدقة صارمة النتائج الجاهزة والجاهزة تقريباً لهذا التدمير ، لايمكن أن ينشأ تعاطف يأخذ بمجامع القلب ويهز المرء شخصياً . ذلك لأنه لا احد

يعايش ما ضاع انسانياً مع انحدارهم ان المرء ، لايعايش سوى برنامج مجرد وليس ما يتحقق ، حين يتطورون الى الامام ، نتيجة نظرة الكاتب السياسية الى العالم .

طبعاً ليس هذا التيار هو وحده الموجود في الأدب بل انه لايظهر تقريباً ابداً في نقاوة حقيقية، اذ انه من المتعذر ان يكون هناك كاتب اصيل - ولكن برنامجه المعلن ما يكون - يتخلى كلياً عن الجمال . بيد ان الجمال لم يعد في نظر الكتاب سوى شيء غريب تماماً عن مادة الحياة التي يعرضونها ؛ بل هو معاد لها عداء صريحاً . وهكذا يغدو الجمال لدى فلوبير مبدأ شكلياً خالصاً للانتقاء البلاغي والتصويري للكلمات ، مبدأ يفرض فنياً من الخارج على مواد الحياة التي تعارضه . وهكذا تصير غربة الجميل عن الحياة وعداؤه لها ، عند بودلير ، الى شكل مستقل غير مألوف وشيطاني وغولي .

في كل هذه الأساليب في الصياغة ، والايديولوجيات العميقة التشاؤم التي يتصف بها فنانون كبار، ينعكس قبح الحياة الرأسمالية المعادي للفن . وهذا القبح يستبد استبداداً متزايداً بمدارك فناني ومفكري المرحلة الامبريالية . ولقد عرضت لا انسانية الرأسمالية بأبعاد اضخم فيما بعد . لكن لم تعرض بقرف ساخط كما كان في الماضي ، وانما بانحناء واع أو غير واع امام « عملاقيتها » .

وقد حلت محل المثل الأعلى اليوناني للجمال نزعة شرقية اضفيت عليها مسحة عصرية أو تمجيد مستحدث للفن الغوطي وفن الباروك . ان نيتشه قد نفذ هـــذا الانعطاف الايديولوجي ، اذ اعتبر الانسان المنسجم في الحضارة اليونانية خرافة ، وحوّل حضارة اليونان والنهضة « واقعياً » الى مملكة « اللا انسانية الماثلة الضخامة والحيوانية » . وقد ورثت الفاشيستية كل هذه الميول الانحطاطية للتطور البرجوازي ، واستخدمتها كعناصر لديماغوجيتها الاجتماعية والقومية وكدماميك ايديولوجية في

السجون وغرف التعذيب التي « تنضح بالانسانية » التي جعلتها الفاشيستية المستولية على السلطة حقيقة واقعية في كل مكان .

ان النفوذ الحي للادب المعادي للفاشيستية يتمثل في نزعته الانسانية المستيقظة مجدداً . والمتاربون قد عرفوا ما فعلوا حين كلفوا « بروفسورهم في التربية السياسية » ، الفريد بوملر ، بالكفاح ضد النزعة الانسانية الكلاسيكية ، كمهمة رئيسية . فبفضل الروح الانسانية والانتفاضات الانسانيةالتي تتغلغل في اعمال اناتول فرانس ورومان وورولان وتوماس وهنريش مان،والتي تجدتعبيراً متجدداً عنها على الدوام في اعمال خيرة الكتاب المعادين للفاشيستية ، نشأ ادب يؤلف اليوم موضع فخارنا ، وهو سينقذ في المستقبل الشرف الفني لعصرنا . انه ادب « ضد التيار »،وذلك لا لأنه يكافح الآراء البربرية الرجعية ووقائع هذا الزمان فحسب ، بل لأنه يخوض ايضاً كفاحاً صدامياً باسلا ومظفراً، في كل قضايا الابداع الادبي، ضد ابادة الفن العظيم ، ضد ابادة الواقعية العظيمة ؛ ضد التيار الرئيسي الضروري ضرورة طبيعية للمجتمع الرأسمالي الراهن . اما الى أي مدى يعرف كل من الممثلين الكبار للأدب المعادي للفاشيستية نفسه ، كمكمل للاتجاهات الكلاسيكية ، او يتبنى ذلك، فهذا امر غير حاسم الأهمية . المهم انه هنا ايضاً تجري بصورة موضوعية مواصلة افضل مآثر التطور الانساني حتى الآن .

١٩٣٨



السيماء الفكرية للشخصيات الفنية

ان الايقاظ ينتسبون الى عـالم مشترك
أما النائم فينصرف الى عالمه الخاص فحسب
هيراقليت

- ١ -

لا تدين « مأدبة » افلاطون بفعلها الباقي على مر الاجيال اطلاقاً لمضمونها الفكري فحسب . ان نضارة هذا الحوار ترجع (بخلاف حوارات اخرى كثيرة ثبّت فيها افلاطون على الاقل اجزاء من نظامه هامة بنفس الدرجة) الى ان هنا جملة من الاشخاص الهامين مثل سقراط والسيبيادس وارستوفان وكثيرين غيرهم يمثلون امامنا في خصوصيتهم الفردية الحية، والى ان هذا الحوار لا يقدم لنا افكاراً فحسب بل شخصيات يمكن ان تستعاد معايشتها .

فعلام يعتمد تألق هؤلاء الناس بالحياة ؟

ان افلاطون فنان كبير استطاع عرض ظاهرة اشخاصه ومحيطهم ببراعة تشكيلية يونانية الاصالة . لكن فن عرض الناس الخارجيين والمحيط الخارجي تنطوي عليه بعض حوارات افلاطون الاخرى ، وان لم يبلغ هذه الدرجة العالية من بث الحياة فيها . وكثيرون من مقلدي الحوارات الافلاطونية ساروا على هذا المنوال، غير اننا لا نجد لديهم أي اثر لهذا التألق بالحياة .

يبدو لي أن تألق اشخاص المأدبة بالحياة يكمن سببه في موضع آخر . من الواضح ان الحقيقة الحسية لحياة الناس والمحيط وسيلة مساعدة ضرورية، لكنها ليست ابداً الوسيلة الحاسمة في الابداع الادبي ذاته . فالابداع الادبي ينطلق ، بخلاف ذلك ، من ان افلاطون قد جعل افكار شخصياته المختلفة ومواقفها المختلفة ازاء نفس المسألة ـ مسألة ماهو الحب ـ تبدو كسمة شخصية و كأعمق مميزة لأشخاصه وأحفلها بالحياة . ان افكار الافراد ليست نتائج مجردة عامة، بل ان جماع شخصية كل منهم تتركز في سياق التفكير بهذه المسألة واستجلاء الرأي فيها وبلوغ غاية المطاف في معالجتها .

ان هذا الطراز الجوهري الماثل امامنا والصفة السياقية في التفكير قد أتاحا لأفلاطون ان يجعل اسلوبه في معالجة المسألة ، وفي ما يتبناه كمسلمة لا تحتاج الى برهان ، وفي ما يقدم له البرهان ، و كيف يسوق البرهان ، ومستوى التجريد في افكاره ، ومصدر امثاله الحسية ، وماذا يهمل او يقفز عنه ، و كيف يفعل هذا ، أن يجعل كل هذه الامور تبدو و كأنها سمة عميقة مميزة لكل فرد . ان جملة من الناس النابضين بالحياة ينتصبون أمامنا ، وهم في تفردهم الانساني الخاص مطبوعون في الذاكرة لا يطويهم النسيان ، والى ذلك لا يتميز هؤلاء الاشخاص جميعهم إلا بسماتهم الفكرية ، وبها يختلف بعضهم عن بعض ويصيرون افراداً ، يمثل كل منهم بذات الوقت نموذجاً .

من الواضح ان هذه حالة متطرفة في الادب العالمي ولكنها ليست الوحيدة . ويكفي أن نذكر هنا « ابن أخ رامو » لديدرو و « الرائعة المجهولة » لبلزاك . ففي هذين العملين ايضاً يكتسب الاشخاص قسماتهم الفردية من موقفهم الحي والشخصي والمصيري من مسائل مجردة . والسماء الفكرية هي التي تؤلف كذلك الوسيلة الرئيسية لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة . ان هذه الحالات المتطرفة

توضح مسألة في الخلق الادبي قلّت معالجتها، لكنها هامة بالنسبة للوقت الحاضر.

ان الآثار الفذة الكبرى في الادب العالمي ترسم بدقة وعناية السياء الفكرية لأشخاصها . اما انحطاط الادب فيتجلى دائماً — وقد يكون هذا الامر على اشد ما يكون من الوضوح في الزمن الحديث — في انحاء السياء الفكرية ، في الاهمال الواعي لها أو في عجز الكاتب عن طرح هذه المسألة وحلها انشائياً في عرضه الادبي، ولا غنى لكل عمل ادبي كبير عن عرض اشخاصه في تضافر شامل لعلاقاتهم بعضهم مع بعض ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود . وكلما كان ادراك هذه العلاقات اعمق ، وكان الجهد في إخراج خيوط هذه الوشائج اخصب ، كان العمل الأدبي أكبر قيمة وبالتالي اقرب منهلا من غنى الحياة الفعلي ومن «خبث » عملية التطور الواقعية الذي تحدث عنه لينين مراراً . وسيدرك من لا ينوء تحت عبء المزاعم الانحطاطية البرجوازية أو المزاعم الاجتماعيـــة المبتذلة ان مقدرة الشخصيات الأدبية على التعبير عن نظرتها الى العالم فكرياً تؤلف جزءاً مكوناً ضرورياً وهاماً من الترجمة الفنية للواقع .

إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي الى العالم لا يمكن أن يكون تاماً . فالنظرة الى العالم هي الشكل الارقى للوعي. والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة الى العالم . ان النظرة الى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد ، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية ، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الملمة عكساً بليغاً .

وينبغي علينا هنا ان نزيل بعض نقاط سوء الفهم الشائعة بالنسبة للسياء الفكرية . قبل كل شيء لا تعني السياء الفكرية للنماذج الأدبيـة ان مداركهم صحيحة تماماً صحة موضوعية ، وان نظرتهم الشخصية الى العالم تعكس الواقع الموضوعي عكساً صادقاً . ان تولستوي هو احد كبار الفنانـين في مجال صياغة

السيماء الفكرية . فلنورد كمثل على ذلك احد اشخاصه كونستانتين ليفين الذي يتمتع بسيماء فكرية بارزة القسمات ــ متى كان كونستانتين على حق؟. لنقل بكلمة جازمة : لم يكن على حق البتة . وقد صاغ تولستوي كون بطله على غير حق بصدق لا رحمة فيه . ويكفي أن يتذكر المرء هنا مناقشات ليفين مع شقيقه أو مع او بلونسكي التي عرض فيها تولستوي بمنتهى البراعة الفنية تبدلات آراء ليفين بالذات وشطحات فكره وقفزاته المتنقلة من طرف الى نقيضه تنقلاً ينم عن التأزم. ففي هذا التحول الدائم بالضبط الذي تصحبه القفزات تتجلى وحدة سيماء ليفين الفكرية : الطراز الذي يقبل باعتناق مختلف الآراء المتناقضة . لكن السمة الخاصة التي تتصف بها هذه الآراء في كل مرة تمثل على الدوام طرازاً ليفينياً شخصياً في تفكيره وفي معايشة الدلالة العامة . ومع ذلك لا تنحصر هذه الوحدة الشخصية أبداً بالشخصية المحضة : فهي في هذا الشكل الشخصي ، على كل الاغلاط الواقعية في المضامين الجزئية ، ذات صلاحية عامة .

والشكل الثاني لسوء الفهم ، الذي يمكن أن ينشأ هنا ، هو ان يتصور المرء أن الصياغة التامة للسيماء الفكرية تشترط كيفية فكرية مجردة . وقد أدى النقاش الذي استهدف سطحية النزعة الطبيعية ، والذي له ما يبرره ، الى مثل هذه الاستنتاجات أحياناً .

لقد وضع اندره جيد في هذا النقاش مسرحية متريدات Mithridate لراسين في ذروة لا يمكن أن يُرقى اليها ، ولا سيا حوار الملك مع ابنائه حول الكفاح ضد روما أو الاستسلام لها . قال جيد : « يقيناً ما تبادل احد الآباء مع الابناء البتة مثل هذا الحديث على هذا النحو ـ ومع ذلك (أو بالضبط لذلك) سيتعرف كل الآباء والابناء على أنفسهم مجدداً في هذا المشهد » . ان هذا الفهم يعني ان الطابع الفكري المجرد لراسين وشللر هو أصلح وسيلة لصياغة التعبير عن

السياء الفكرية . ولكني أعتقد ان هذا ليس حقيقياً . لنقم بمقارنة ملك راسين وأبنائه مع أي ابطال لشكسبير تتصف نظراتهم الى العالم بالتضاد ، مثل بروتوس وكاسيوس ، أو لنقارن النظرات المتعارضة الى العالم لدى ابطال شللر ، فالتشتاين واوكتافيو وماكس بيكولوميني ، ولدى ابطال غوته ، اغمون واورانيون . لا مجال للشك أبداً بأننا لا نجد لدى شكسبير وغوته تألقاً بالحياة الحسية للأشخاص فحسب بل نجد أيضاً ملامح أوضح وأبرز للسياء الفكرية .

ومن السهل التعرف على السبب . ان الصلات المقامة بين النظرة الى العالم والوجود الشخصي هي لدى شللر وراسين أبسط وأشد استقامة واكثر تصلباً وأفقر مما هي عليه لدى شكسبير وغوته . وجيد على حق حين يناقش « الطبيعة » المبتذلة والضحلة ، ويتخذ موقفاً الى جانب الشعر الذي يفصح عن الدلالة العامة .. لكن الدلالة العامة لدى راسين وشللر مباشرة جداً . وأشخاص شللر بسيطون ، وكما يقول ماركس ، « أبواق روح الزمن » .

لننتقل الى مشاهد الحوار بين الملك وابنائه التي يشيد بها جيد . فعلى مستوى فكري بلاغي عالٍ ، وبلغة متناسقة الجرس ناعمة وغنية بالتعبير على نحو مثير للاعجاب ، تجري الموازنة في الموقف من روما تأييداً ومعارضة عبر ثلاث كلمات طويلة . اما كيف ينبثق هذا الموقف عن حياة الأبطال الشخصية ، وأي التجارب المعاشة والمصائر هي التي تحدد الحجج الملموسة وتوزعها وجودياً ، فهذا ما يبقى مغلفاً بالغموض . ان التصرف الوحيد الشخصي الانساني الذي تشتمل عليه المأساة ، أعني حب الملك وولديه للمرأة ذاتها ، لا يرتبط بهـــذا الحوار الا ارتباطاً خارجياً مفككاً . ان هذا الحوار الفكري المخرج اخراجاً رقيقاً مدهشاً يبقى لذلك معلقاً في الهواء ، فلا جذور له يمكن رؤيتها في نوازع الأشخاص الانسانية ، ولذلك لا يمكنه ايضاً ان يضفي ، عليهم كما هي الحال عند شكسبير ، سمات واضحة فكرياً .

وسأورد كمثل معاكس أحد الملامح الكثيرة من فن شكسبير في تحديد وصف الأشخاص . ان بروتوس رواقي وكاسيوس ابيقوري ، وشكسبير يلمس هذين الأمرين لمساً خفيفاً فقط في جمل معدودة . لكن ما أعمق ارتباط رواقية بروتوس بكل حياته : ان زوجته بورتيا هي ابنة كاتو ، وكل صلاتهـــا مشربة بأفكار وعواطف رواقية رومانية — دون ان ينطق بذلك صراحة — وما أشد ما يعبر سلوك بروتوس تعبيراً متميزاً عن رواقيته ذات الطراز الخاص : مثاليته الخالصة وثقته الساذجة وأسلوبه الخطابي الخالي من كل زينة مقصودة ومن كل فخامة بلاغية . وكذلك الأمر بالنسبة لابيقورية كاسيوس . وأود هنا أن انبه فقط الى ملمح رقيق رقة استثنائية وعميق . فكاسيوس القوي الذي لا تلين له قناة ، بسبب ابيقوريته بالذات ، قد ارتد عن إلحاده الابيقوري ، عندما أصبح الانهيار المأسوي للانتفاضةواضحاً للعيان، وعندما أصبحت كل الامائر تشير الى انهيار آخر انتفاضة جمهورية ، فنشأ يؤمن برموز وتنبؤات كان ابيقور يهزأ بها دوماً .

لقد اهتممنا هنا بملمح فقط من أسلوب الصياغة الشكسبيري للسماتالفكرية وليس بالوصف الكامل لبروتوس وكاسيوس أبداً . وما أغنى وأخصب تلك الملامح وما أعقد تضافر الحياة الأكثر شخصية بمعضلات الحياة الاجتماعية . اما عند راسين فنجد ، بخلاف ذلك ، صلة الفرد بالعمومية المجردة أقل توسطاً وأكثر مباشرة واستقامة . ان غنى أشخاص شكسبير وتألقهم بالحياة ، والتجريدية النسبية في شعر راسين هما أمران قد تم الاقرار بها دائماً . لكن النتائج الفلسفية الفنية لهذا التضاد لم تر دائماً بوضوح .

المسألة تدور هنا حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه . وهذا الغنى وهذا العمق ينشأن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الانسانية . ان اناس الواقع لا يعملون جنباً الى

جنب بل من اجل بعضهم بعضاً وضد بعضهم بعضاً. وهذا الكفاح هو الذي يؤلف اساس وجود وتفتح الفردية الانسانية .

ان الحدث Handlung كملتقى لتلك الافعال المتبادلة المتشابكة في ممارسة الانسان ، والصراع كشكل اساسي لهذه الافعال المتبادلة الكفاحية والمليئة بالتناقض ، وان التوازي والتضاد كشكلين لتجلي الاتجاه ، شكلين تمارس فيها النوازع البشرية فعلها تآزراً وتنازعاً : كل هذه المبادىء الاساسية للتأليف الادبي تعكس ، في تركيز انشائي . الاشكال الاساسية الأعم والأعمق ضرورة للحياة الانسانية ذاتها . ولكن الأمر لا يتعلق بهذه الأشكال فحسب . ان الظواهر العامة النموذجية ينبغي ان تصير بذات الوقت الى تصرفات خاصة ، الى نوازع شخصية لاناس معينين ، والفنان هو الذي يخلق اوضاعاً ووسائل تعبير يمكن بواسطتها ان يظهر حسياً كيف تشق هذه النوازع الفردية اطر العالم الفردي المحض .

هنا يكمن سر النهوض بالفردية الى مستوى النموذجي ، دون ان تسلب منها القسمات الفردية ، بل بالتشديد على القسمات الفردية بالذات . ان هذا الوعي الملموس ــ مثله مثل الهوى المندفع المتفتح تفتحاً تاماً والبالغ أعلى ذراه ــ يهب الفرد تفتحاً انسانياً لقدراته الغافية فيه ، والتي لا يمتلكها في الحياة ذاتها الا على نحو مشوه ، والتي لا تتعدى فيها نطاق الرغبة والامكان .

ان الحقيقة الادبية لعكس الواقع الموضوعي ترتكز الى ان ما يرتقي الى واقع مصاغ ادبياً ان هو الا ما ينطوي عليه الانسان كامكانية . ان التخطي الادبي يقوم على اعطاء هذه الامكانيات الغافية في الانسان تفتحاً كاملا .

وبالعكس ان وعي الفرديات المخلوقة فنياً يصبح مجرداً نسبياً ، ولادم فيه ، كما هي الحال عند راسين وشللر ، حين ينفصل على الاقل جزئياً عن امكانيات

الانسان الملموسة تلك ، حين لا يبنى على اساس سجال خصب وحسي للنوازع البشرية ، وحين يقدم كيفية إنسانية بالاستناد ايضاً على غير هذا التصعيد . ان الشخصية الادبية لا تصبح هامة ونموذجية الا حين يتسنى للفنـــان الكشف عن الارتباطات العديدة بين الملامح الفردية لأبطاله والمسائل الموضوعية العامة ، والا حين يعيش الشخص الادبي أمـــام اعيننا نفسها أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضايا الفردية الخاصة وكأنها مسألة حياة أو موت . .

وواضح ان مقدرة الشخصية الادبية هنا على التعميم الفكري تلعب دوراً هائلاً. ان التعميم ينحط الى تجريد فارغ فقط،حين تنقطع الصلة بين الفكرة المجردة والمعاناة الشخصية ، وحين لا نعايش هذه الصلة سوية مع الشخص الادبي . واذا ما استطاع الفنان ان ينشىء هذه الصلات بحياتها الكاملة المتدفقة فلن يقف تشبع الأثر الفني بالافكار حائلا دون حسيته الفنية بل بالعكس سيعززها .

لنتذكر رواية غوته « سنوات تعلم ولهلم مايستر » ، ففي هـذه الرواية المرموقة يتم بلوغ مرحلة حاسمة في الحدث عبر اعداد عرض مسرحية « هملت » . وغوته لا يعير وزناً كبيراً لوصف الجزئيات التكنيكية لهـذا العرض ، تلك التي كانت ستحوز على اهتمام كاتب مثل زولا . فالاعداد عنده هو بالجوهر ذهني فكري يشمل جملة من المناقشات الواسعة والعميقة ، حول سمة كل وجه بمفرده في هملت ، حول اسلوب شكسبير في التأليف وحول الشعر الملحمي والدرامي . ومـع ذلك فهذه الجدالات ليست مجردة بتاتاً بالمعنى الادبي ــ انها ليست كذلك لأن كل وقفة تفصيلية ، كل اجابة ، وكل حديث ، لا يكشف فقط عن شيء جوهري في الموضوع بل يظهر ايضاً بذات الوقت ، وعلى نحو لا يمكن فصمه ، ملمحاً جديداً اعمق في الطبيعة الشخصية للمتكلمين ، يظهر ملمحاً ما كان بوسعنا ادراكه لولا هذه الاحـاديث . ان ولهلم مايستر ومرلو واورلي يعبرون عن اعماق خصيصتهم

الانسانية الفردية في محاولتهم كنظريين او ممثلين او مخرجين ان يسيطروا فكرياً على مسألة شكسبير . ان التحديد الناشيء على هذا النحو لسياتهم الفكرية يكمل صياغة جماع شخصيتهم الفردية — الانسانية ويجعلها ملموسة .

غير ان لخلق السياء الفكرية فوق ذلك اهمية تأليفية استثنائية . ان اندره جيديبرز في تحليله لدوستويفسكي ، على نحو صحيح ودقيق ، ان كل كاتب كبير ينشيء في تأليفاته تسلسلاً معيناً للاشخاص ، وان هذا التسلسل أو الترتيب لا يميز فقط المحتوى الاجتماعي ونظرة الكاتب الى العالم ، بل يمثل ايضاً الوسيلة الجوهرية في توزيع الاشخاص من المركز الى الاطراف وبالعكس وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف .

ونستطيع هنا ان نحلل هذه المسألة من ناحيتها الشكلية فحسب .

كل عمل ادبي تم تنقيحه واتقانه فعلياً يحتوي على مثل هـــذا التسلسل . والكاتب يمنح اشخاصه « رتبة » معينة فيجعلهم شخصيات رئيسية او وجوهاً عرضية . وهذه الضرورة الصورية قوية الى حد ان القارىء ايضاً يبحث في الاعمال غير المتقنة بصورة غريبة عن هذا التسلسل ، ويبدي امتعاضه عندما لا تتوافق صياغة الوجوه الرئيسية ، بالمقارنة مع الوجوه الأخرى ومع الحدث ، مع الرتبة التي تناسب موقعها في التأليف .

ان رتبة الشخصية الرئيسية تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيها لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها ، بوعي ايضاً ، الى مستوى معين ملموس للعمومية . وشكسبير الذي يستخدم ، في كثير من دراماته الناضجة ، الصياغة المتوازية للمصائر يمنح وجوهه الرئيسية ، دوماً عبر هذه القدرة على التعميم الواعي للمصير ، رتبتها الملائمة ، وبالتالي جدارتها كشخصيات رئيسية في مجمل الحدث واشير هنا فقط الى صلات التوازي المعروفة من الجميع ، هاملت ـ لايرتس ،

لير ـ غلوستر ، ففي الحالتين يرتفع البطل الرئيسي فوق الوجه العرضي ، عبر كون ميزته الشخصية الأعمق تكمن في انه لا يعاني مصيره الفردي فقط في الصدفة المعطاة مباشرة بصورة عفوية ولا في رد الفعل العاطفي التلقائي على هذا المصير . ان نواة شخصيته تقوم بالعكس في تخطيه ، بكامل حياته الداخلية ، للمعطى البحت تخطي معايشة ، وفي ارادة معايشة مصيره الشخصي في عموميته وفي ارتباطه بالعام .

ان السمات الفكرية الأغنى والأخصب والأبرز والأعمق ترجع اذن بالجوهر الى قدرة الشخصية الادبية على امـــلاء اللحظة المركزية المسندة اليها تاليفياً على نحو حسي ومقنع . ومع ان السمات الفكرية الأشد بروزاً تؤلف الشرط الاولي ، الذي لا غنى عنه من اجل اداء اللحظة المركزية التاليفية ، فان هذا الوجه لا يحتاج ابداً لأن يكون ممثلا للافكار الصحيحة ، من ناحيـــة المحتوى الواقعي الموضوعي . لقـــد كان كاسيوس على حق دائماً من ناحية المحتوى الواقعي ازاء بروتوس ، وكذلك كينت ازاء لير ، واورانيوس ازاء اغمون . بيد ان بروتوس ولير واغمون قد استطاعوا ان يكونوا شخصيات رئيسية ، وذلك بالضبط بفضل سماتها الفكرية البارزة . ولماذا ؟ لأن هذا التسلسل لا تحدده مقاييس فكرية مجردة بل تحدده المسألة العينية المعقدة التي تخص اثراً معيناً . فالأمر لا يتعلق بالتضاد المجرد بين الصحيح والخاطىء . والحالات التاريخية هي بهذا الصدد شديدة التعقيد والتناقض . فالابطال المأسويون في التاريخ لا يقترفون اخطاء عرضية او ليس عندهم مثل هـذه الاخطاء . ان اخطـاءهم ترتبط على العـكس ارتباطاً ضرورياً بالمسائل الاكثر اهميـة لانتقال تمر به الازمة . ان بروتوس شكسبير واغمون غوته يمثلان ، على نحو بليـغ ، الملامح النموذجية التي يتسم بها الصدام المأسوي في مرحلة معينة او طراز معين من الصراع الاجتماعي . واذا ما استوعب هذا الصراع استيعاباً عميقاً وصحيحاً يصبح همّ الـكاتب أن يجعل من أولئك الافراد الذين يتجلى

الصراع في صفاتهم الشخصية، البالغة ذروتها في سماتهم الفكرية، على اشد مايكون التجلي حضوراً في الحس وملاءمة ، شخصيات رئيسية .

ان سلطان الفكرة والقدرة على التجريد يمثلان فقط احـــدى الوسائط العديدة للوصل بين الجزئي والعام . وعلى كل حال فنحن هنا ازاء لحظة هامة للانتاج الفني الأصيل . ان مقدرة الشخصيات الادبية على وعي ذاتها تلعب دوراً بارزاً في الأدب . وطبعاً يمكن ان يتخذ ارتفـاع المصير الفردي فوق مجرد الفردي ومجرد الجزئي في الأدب اشكالاً شديدة الاختلاف . وهذا الارتفاع لايخضع فقط لمقدرة الكاتب بـل يخضع ايضاً ، بالنسبة لذات الكاتب ، لنوع المسألة المعالجة وللسماء الفكرية للشخصية التي تلائم صياغة المسألة اشد ملاءة . ان تيمون شكسبير يسمو بمصيره الى مستوى في التجريد ، يدين معه النقد الذي يفكك الجماعة الإنسانيــــة وينلها ، ووعي عطيل لمصيره لا يمكن أن يقوم الا على ادراك واقع ان تزعزع ايـــانه بديدمونه يعني بذات الوقت تزعزع كل قواعد وجوده . ولا يوجد بين عطيل وتيمون فرق اساسي، من وجهة نظر الصياغة التأليفية لوعي المصير، وصياغة السماء الفكرية وارتفاع المصير الخاص فوق مجرد الجزئي العرضي .

طبعاً لا تعني الضرورة التأليفية لرتبة الأشخاص الرئيسين مطلباً شكلياً ، بـل هي مثل كل مسألة اصيلة انعكاس للواقع الموضوعي ، وان لم يكن هـــذا الانعكاس مـباشراً . ان التعيينات النموذجية فعلاً والأشد نقـاوة وتطرفاً لحالة اجتماعية ما ، لنموذج تاريخي ـــ اجتماعي ، ما تجد تعبيراً ملائماً عنها بالذات في هذه الصياغة . ولدى بلزاك نجد الترابط بين الضرورة التأليفية وانعكاس الواقع الاجتماعي على اشد ما يكون من الوضوح . لقـد صاغ بلزاك مجموعة لا يمكن حصرها من الناس المتحدرين من اشد طبقات المجتمع البرجوازي اختلافاً . ولم يكن يكتفي ابداً بعرض فئة او زمرة عن طريق ممثل واحد لها ، بل كان يقدم كل اسلوب

نموذجي لتجلي المجتمع البرجوازي بسلسلة كاملة من الممثلين . وفي قلب هـذه الزمر يظل الشخص الأوعى ، ذو السماء الفكرية الأبرز ، هو الشخصية الرئيسية لدى بلزاك : فوتران كمجرم وغوبسك كمرابي . ان صياغة السماء الفكرية تقتضي وصف الأشخاص وصفاً انسانياً عاماً وعميقاً وواسعاً الى ابعد حد . ان رقي الفكرة يتجاوز تجاوزاً كبيراً كل امكانية وسطية دون ان يفقد مع ذلك ، في مكان ما ، صفة التعبير الشخصي ، بل انه يتجاوزها بالضبط عن طريق تعميقه . وهذا يشترط قبل كل شيء القدرة على استحضار المعايشة غير المتقطعة للصلة الحية بين التجارب الشخصية للوجه الأدبي وتعبيرها الفكري ، وبالتالي صياغة الافكار كمسار للحياة لا كنتيجة لها ، ويتطلب الى ذلك تصوراً للشخصيات يجعل الرقي الفكري يظهر ، انطلاقاً منها ، كأمر ممكن وضروري .

من كل هذا يتبين لنا ان ضرورة العمل على اخراج السماء الفكرية تنجم عن الفهم العالي للنموذجي . فكلما كان فهم الكاتب للعصر ومسائله الكبرى أعمق كان عرضه ابعد من المستوى اليومي العادي . ذلك ان التناقضات الكبيرة تفقد في الحياة اليومية حدتها وتبدو مخترقة بالصدف غير المبالية وغير المترابطة . ولا تلقى ابداً شكلها النقي المتفتح فعلا ، الذي لا يمكن ان يظهر الا حين يُدفع كل تناقض الى نتائجه الأبعد والأشد تطرفاً ، وحين يصبح كل ما ينطوي عليه التناقض حاضراً للحس وجلياً للعيان .

ان مقدرة الأدباء الكبار على خلق شخصيات نموذجية وحالات نموذجية تتجاوز إذن الملاحظة الأصح للواقع اليومي . ان المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر ابداً في معاينة الشأن اليومي . بل انها تقوم ، استناداً الى استيعاب الملامح الجوهرية ، على خلق شخصيات وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة

اليومية ، لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة والميول ، التي لايظهر فعلها في الحياة اليومية الا مشوشاً مضطرباً ، في وضوح التفـاعل الارقى والاصفى للتناقضات .

فدون كيشوت هو بهذا المعنى الرفيع للكلمة احدى الشخصيات الأشد نموذجية في الادب العالمي . ولاشك ان حالات مثل الكفاح ضـد الطواحين الهوائية تعد من انجع الحالات التي صيغت حتى الآن واكثرها نموذجية ، مع ان مثل هذه الحالة لاتحدث في الحياة اليومية . ان المرء يستطيع ان يقول ان النموذجي في الشخصية وفي الحالة يقتضي هذا السمو على الواقع اليومي . واذ نقارن دون كيشوت مع اضخم محاولة لنقل المسائل المصاغة فيه الى الحيـاة اليومية ، مع « تريسترام شاندي » للكاتب شترن ، نرى ان امكانية التعبير عن هذه التناقضات في الحياة اليومية اقل عمقاً ونموذجية . (طبعاً ان اختيار مادة الحياة اليومية وحده لدى شترن يبين ان طرحه للمسائل اقل عمقاً بكثير منه لدى سرفنتس واكـثر ذاتية بكثير منه) ان السمة المتطرفة للاحوال النموذجية تنتج عن ضرورة استخراج الاعمق والابعد في الشخصيات الانسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها . ان هذا الميل الى كشف المتطرف في الشخصية والحالة لايوجد لدى الكتاب الكبار فحسب بل ينشأ أيضاً كمعارضة رومانسية لنثر الحياة الرأسمالية . الا ان التطرف في الشخصية والحالة يغدو لدى الرومانسيين الخالصين هدفاً لذاته ، ويتخذ صفة غنائية ـ معارضة خلابة . اما كلاسيكيو الواقعية فينتقون بخلاف ذلك الصفة الشديدة التطرف في الانسان والحـالة ، كوسيلة تعبير فحسب تلائم أدبياً صياغة النموذجي في أرقى اشكاله .

ان هذا الفرق يحيلنا مجدداً الى قضية التأليف . فصياغة النماذج لاتنفصل عن التأليف . ومن الناحية الادبية ليس ثمة نموذج البتة اذا نظر اليـه منعزلاً .

ان صياغة الحالات والشخصيات المتطرفة تصبح نموذجية فقط بأن يوضع ، في الترابط الشامل وعبر الترابط الشامل ، كيف يتسنى التعبير بالذات عن اعمق تناقضات مشكلة اجتماعية معينة ، في اسلوب السلوك المتطرف لأحد الناس ، في حالة متفاقمة الى اقصى حد. ان شخصية الاديب تصبح نموذجية فقط بالمقارنة والتعارض مع الشخصيات الاخرى التي تكشف كذلك ، على نحو متطرف قليلا او كثيراً ، عن درجات اخرى ومظاهر أخرى لذات التناقض الذي يصنع مصيرها . ان رفع شخصية الى مستوى نموذجي مثلا هو امر ممكن فقط كحصيلة مسار معقد متحرك ومليء بالتبدلات والتناقضات المتطرفة .

لنأخذ شخصية هملت التي يقر بها الجميع كنموذج . فبدون التعارض مع لايرتس وهوراتيو وفوتنبراس ما كان يمكن ان تظهر الملامح النموذجية في هملت ابداً . فقط لأن الناس الأشد اختلافاً يبدون ، في حدث مليء بالحالات المتطرفة ، الانعكاسات الفكرية والعاطفية الأشد اختلافــاً لذات التناقضات الموضوعية الوجودية ، أمكن أن يبرز أمامنا النموذجي المصاغ في شخصية هملت .

ولهذا السبب بالذات يلعب العمل العميق والفعال على اخراج السمات الفكرية دوراً حاسماً في الصياغة النموذجية . ان مستوى البطل الفكري في وعيه لمصيره الخاص ضروري قبل كل شيء من اجل حذف النهاية المتطرفة للحالات المصاغة ، كيما يتم التعبير عن العام الذي تقوم عليه هذه الحالات ، عن ظاهرة التناقضات في أعلى وأنقى درجة لها . ان الحالة المتطرفة تنطوي بذاتها على التناقضات في هــــذا الشكل الارقى والأصفى والضروري ادبياً . ولكن كيما يتحول الشيء في ذاته الى شيء لنا يصبح تفكير اشخاص الحدث بعملهم الخاص ضرورياً حتماً .

لكن الشكل المتوسط اليومي البسيط للتفكير التأملي لا يكفي هنا أبداً. وينبغي بلوغ المستوى الذي تكلمنا عنه حتى الآن ، ينبغي بلوغه سواء من الناحية

الموضوعية للمستوى الفكري او من الناحية الذاتية لارتباط التأملات مع الوضع ومع الشخصية ومع تجارب اشخاص الحدث .

فعندما يقترح فوتران راستينياك مثلاً أن يتزوج من ابنة المليونير المنبوذة تايفير ، ويسعى هو نفسه لان يسقط ابن المليونير في المبارزة ولأن تصبح الابنة المنبوذة الوارثة الوحيدة ، فيستطيعا تقاسم الميراث ، فهذا الوضع بذاته لايعني سوى وصم الرواية بانها بوليسية مبتذلة . غير ان صراعات راستينياك الداخلية تمثل صراعات كل الجيل الفتي في مابعد المرحلة النابوليونية . وهذا يتجلى في الاحاديث المتعارضة مع بيانشون . فتناقضات المجتمع التي تولّد هذه المسائل تظهر في تحليل تجارب اناس مختلفين اجتماعياً مثل فوتران والفيكونتيس بوزبان على مستوى فكري عالٍ . ان مصير غوريو يقدم لراستينياك صورة مناقضة عن هذه التأملات. وبفضل كل هذا تصير الحالة التي هي بذاتها بجرد حالة اجرامية الى مأساة اجتماعية كبيرة بالنسبة لنا . وعلى نحو مشابه تماماً تنشأ الضرورة الادبية للمحاكمة التي ساق اليها الملك لير الاخرق ابنته في عاصفة على البرية . وعلى نحو مشابه تقوم وظيفة مشاهد الممثلين وما تبعها من مونولوج حول هيبوكا في هاملت الخ ..

إن وظيفة السيماء الفكرية المصاغة القائمة على رفع الحالة المتطرفة الى العام أدبياً ، الى الخاص حسياً وعيانياً لاتستنفد في هذا الدور المباشر . ان لهذه الوظيفة مهمة غير مباشرة ، وهي اقامة الصلة مع حالات اخرى متطرفة في الادب وجعلها ماثلة أمام الحس . وهكذا فقط من مجموع الحالات المتطرفة التي تقدمها الاعمال الأدبية الكلاسيكية الكبرى يمكن ان تتم اللوحة الشاملة لنظام متحرك لقانونية للعالم اخذت تصبح واضحة . ان هذه الوظيفة غير المباشرة للسيماء الفكرية تظهر في الادب الكلاسيكي في أشد الاشكال اختلافاً وفي اوسع تنوع يمكن تصوره، ان التعارض يمكن ان يعرض بصمت بدون تأمل خاص كما هي الحال في التضاد

بين مستوى التعميم عند هاملت واسلوب السلوك العاطفي العفوي عند لايرتس . ولكن يمكن أن يفصح عنه مباشرة كما هي الحال في تأملات هاملت بعد أول لقاء مع فورتنبراس . ويمكن أن يقوم في الاثبات الواعي لتوازي الحالة ونتائجها كما في مباغتة راستينياك بان فوتران وبوزيان يفكران ذات التفكير حول المجتمع والسلوك الممكن والضروري ازاءه . ويمكن ان يؤلف موسيقى مصاحبة متصلة وجواً لكل مايجري كما هي الحال في « انتخاب الاقارب » لغوته .

ان الطابع المشترك لكل هذه الاشكال المختلفة ليس ،من جهة اخرى ، مجرد طابع شكلي . ان التوازي والتضاد الخ ليسا سوى تمطين ادبيين لانعكاس علاقات الناس الكفاحية فيما بينهم ، على نحو معمم تعميماً شديداً جداً . ولانهما فقط شكلان لانعكاس الواقع الموضوعي يمكن أن يصبحا وسائل للتصعيد الأدبي من أجل التعبير عن النموذجي . ولانهما كذلك ليس غير ، تستطيع السيماء الفكرية للاشخاص ، المتصاعدة بفضلها ، ان تقوم برد فعل على الشخصية والحالة وان تجعل وحدة الفردي والنموذجي وارتقاء الفردي الى النموذجي المصعد ابلغ تعبيراً.

ان اساس الأدب العظيم هو العالم المشترك « للناس الايقاظ » الذي تحدث عنه هيراقليت ، عالم الناس الذين يكافحون في المجتمع ويعماون في كفاح مع بعضهم بعضاً ومن أجل بعضهم بعضاً وضد بعضهم بعضاً ، وليسوا سلبيين لايحس أحدهم بوجود الآخر . بدون وعي « يقظ » للواقع لايمكن ان تصاغ اية سيماء فكرية . انها تغدو عمياء وبدون أطار حين تدور في حلقة حول الذاتية الخاصة . وبدون سيماء فكرية لاتنهض اية شخصية ادبية الى المستوى الذي به تسمو ، في حيوية تامة للفردية ، على الصدفة البليدة للواقع اليومي ، وترتقي الى « الرتبة » النموذجية فعلاً .

* * *

- ٢ -

أراد فيكتور هوغو في روايته الكبيرة « البؤساء » أن يجلو للقارئ وضع جان فالجان الاجتماعي والنفسي ، فوصف بقوة تعبير غنائية رائعة سفينة في عرض البحر ، سقط منها احد الناس . السفينة تمضي في سيرها وتختفي تدريجياً في الأفق . أما ذلك الانسان فقد ترك يصارع في عزلة قاتلة أمواج البحر العاتية الغاشمة الى أن يغرق اخيراً وحيداً يائساً خيب الآمال . ان هذه اللوحة الموحية تنم لدى فيكتور هوغو عن مصير الانسان الذي يرتكب هفوة في المجتمع . والامواج العاتية ترمز عنده للا انسانية مجتمع عصره .

وتعبر هذه اللوحة الموحية تعبيراً غنائياً صادقاً عن احساس عام بالحياة لدى الجماهير الواسعة في المجتمع الرأسمالي . ان تلك الصلات التي كانت تشد الناس بعضهم الى بعض ، والتي يمكن ادراكها مباشرة ومعايشتها ، اخذت تختفي اكثر فاكثر . وهي صلات ولدتها درجات اكثر بدائية في تطور المجتمع . والانسان يشعر باستمرار بأنه اشد عزلة وانه يجابه مجتمعاً يكشف عن لا انسانيته اكثر فاكثر . ان لا انسانية المجتمع تبدو للانسان ، الذي دُفع بنتيجة التطور الاقتصادي الى الانعزال في حياته الداخليـــة ، كطبيعة ثانية جبرية وغاشمة . واذ يعبر فيكتور هوغو غنائياً عن الاحساسات الناشئة عن ذلك الوضع فهو يعبر عن شيء موجود وجوداً فعلياً كثيفاً ، وهو لذلك كاتب غنائي كبير .

غير ان الواقع الموضوعي لهذا الاسلوب في ظهور المجتمع الرأسمـــالي لايتجانس موضوعياً مع اسلوب الظهور هذا . ان لا انسانية المجتمع ليست طبيعة

ثانية موجودة خارج الانسان ، بل هي الاسلوب الخاص لظهور العلاقات الاجتماعية بين الناس ، تلك العلاقات التي أوجدتها الرأسمالية المتطورة .

ان ماركس يصف بدقة بليغة الفرق الاقتصادي بين الرأسمالية الناشئة وتلك التي وقفت على قدميها . فبخلاف مرحلة التراكم البدائي ، يقول ماركس عن الرأسمالية المتطورة « ان القهر الأبكم في العلاقات الاقتصادية يكرس سيطرة الرأسمالي على العامل .. ويبقى العامل في السياق العادي للأشياء تحت رحمة « القوانين الطبيعية للانتاج »... ان مرحلة التراكم البدائي لاتمثل تاريخ الفظاعات الماثلة ، والتي لاتحصى ، التي نزلت بالشغيلة فحسب ، بل انها بذات الوقت مرحلة تحطيم قيود الانتاج الاقطاعية وبالتالي مرحلة تطور انساني ، مرحلة كفاح الانسانية العظيم للتحرر من النير الاقطاعي ، هذا الكفاح الذي دشن في عصر النهضة وبلغ ذروته في الثورة الفرنسية . وهي بذات الوقت المرحلة الكلاسيكية للثقافة البرجوازية والمرحلة الكلاسيكية لفلسفتها وعلمها وأدبها وفنها .

ان الانتقال الى الشكل الجديد الناجز للتطور الرأسمالي الذي وصفه ماركس في ماسبق قد خلق علاقات جديدة بين البشر وأوجد بالتالي مواد وأشكالاً جديدة ومسائل صياغة جديدة بالنسبة للأدب أيضاً. ان المعرفة التاريخية لضرورة وتقدمية التطور البرجوازي لاتلغي عواقبه الوخيمة على الفن ونظريته . فالمرحلة الكلاسيكية للأيديولوجية البرجوازية تتحول الى مرحلة الدفاع والتقريظ المبتذل . ومركز الثقل في الكفاح الطبقي ينتقل من تحطيم الاقطاعية الى الكفاح بين البرجوازية والبروليتاريا . وبهذا تصبح المرحلة الممتدة بين الثورة الفرنسية ومعركة حزيران آخر مرحلة عظيمة للأدب البرجوازي .

ان الانتقال الى فترة الدفاع التبريري في التطور الأيديولوجي لايعني طبعاً ان كل الكتاب قد أصبحوا مدافعين أو بالأحرى مبررين واعين . ان هذا

لا يصح حتى بالنسبة لنظريي الفن ، مع أن المساعي التبريرية هنا يتحتم ، بموجب طبيعة القضية ، أن تبرز بروزاً أحد من بروزها في الأدب نفسه .

غير أن الانتقال الى هذه المرحلة لم يتم دون أن يترك أثراً بالنسبة لكل كاتب وكل مفكر . ان تصفية تراث المرحلة البطولية ، المرحلة الثورية للبرجوازية ، قد جرت ، حتى في الغالب — موضوعياً — في شكل كفاح ضد الدفاع التبريري السائد . ان واقعية فلوبير وزولا كانت — طبعاً بشكل مختلف لدى كل منها — كفاحاً ضد المثل العليا البرجوازية القديمة التي تحولت الى جمل لفظية وخداع . ومع ذلك فان هذا الكفاح قد تزلف ـ موضوعياً ـ للتيار التبريري في التطور الايديولوجي البرجوازي العام ، وان تم هذا تدريجياً وضد نوايا هؤلاء الأدباء الكبار : اذ ما هي النقطة الجوهرية في هذا الدفاع التبريري ؟ انها الميل الى التوقف عند سطح الظاهرات والى القضاء فكرياً على المسائل الأعمق ، المسائل الجوهرية والحاسمة .

لقد تحدث ريكاردو علناً وبصراحة لاذعة عن استثمار الرأسمالي للعامل . أما الاقتصاديون المبتذلون فيلجأون الى المسائل الظاهرية السطحية في مجال التداول كما يزيلوا ذهنياً من العلم الاقتصادي عملية الانتاج نفسها ، كعملية انتاج لفضل القيمة . وعلى نحو مشابه تزول البنية الطبقية للمجتمع من السوسيولوجيا ويزول الصراع الطبقي من علم التاريخ والطريقة الديالكتيكية من الفلسفة .

ان الواقع اليومي كموضوع وحيد أو سائد على الأقل في الأدب يمثل ، في الميول الذاتية لفلوبير وزولا ، فضحاً للنفاق البرجوازي . لكن ماذا يعني الميل الى عرض الواقع اليومي ، بالنسبة لصياغة الأضداد الاجتماعية الكبرى وبالنسبة لوعيها أدبياً ؟ ان عرض الواقع اليومي ليس جديداً من ناحية المواد البحت . لقد حاول كتاب كبار من فيلدنغ الى بلزاك ضم الحياة اليومية البرجوازية الى الأدب

الراقي . لكن الشيء الجديد في مابعد ١٨٤٨ يقوم على أن الواقع اليومي لايمثل موضوعاً فحسب بل يعني حصر التعبير الكتابي في أشكال الظواهر والتعبير التي تحدث في الواقع اليومي .

ولقد أشرنا الى ان التناقضات الاجتماعية الكبيرة لاتحافظ على حدتها في الواقع اليومي ، وأنها لاتظهر فيه في خصبها وغناها الا بصورة استثنائية فقط، ولا تظهر فيه أبداً في تفتحها وتفاوتها . ان الاعلان عما هو ممكن في الواقع اليومي كمعيار للواقعية يعني اذن التخلي بالضرورة عن صياغة التناقضات الاجتماعية في شكلها الأكثر تفتحاً وتفاوة . ان هذا المعيار الجديد للواقعية يضيّق حتى مجال الواقع اليومي نفسه . وينتج عنه بضرورة منطقية ان النموذجي او الموضوع الجدير بالمعالجة ليس تلك الحالات النادرة في الواقع اليومي،التي تبرز فيهاالتناقضات الكبيرة أشد بروز ممكن ، بل الشكل الأكثر يومية في الحياة اليومية ، أعني الشيء الوسطي .

وفي هذه الوسطية تبلغ تلك المطامع التي تتجنب صياغة المسائل الاجتماعية الكبيرة والجدية ذروتها . ذلك ان الشيء المتوسط هو حقاً النتيجة الميتة لعملية التطور الاجتماعي . ان الوسطية في الأدب تحيل عرض الحياة المتحركة الى وصف أوضاع غير متحركة نسبياً . وبحل محل الحدث أكثر فأكثر تصفيف صور عن هذه الأوضاع . ان الحدث يفقد مع تنامي هذه الميول كل وظيفة فعلية في الأثر الأدبي . ذلك ان دوره الأسبق ، المتمثل في استخراج أعمق التعيينات الأجتماعية الذاتية والموضوعية لدى عرض الناس والحالات ، يصبح عبر الاتجاه الى الوسطى نافلاً . ان التعيينات الاجتماعية التي تدرك تماماً وسطياً تقوم بالضرورة في السطح الذي يتم ادراكه فوراً وهي قابلة للعرض بدون تريث بوسائل الوصف أو التصوير البسيط للمعطيات اليومية .

ينبغي اذن التميز بجدة بين الوسطية اليومية كمعيار أدبي موجه ، وبين الآثار الكبيرة التي تتحول فيها الحياة اليومية الى مادة، والتي تستخدم المظهر الجمالي للشؤون اليومية لعرض نماذج انسانية في علاقاتها العريضة . ونستطيع في الادب الحديث ان نرى هذا التضاد بوضوح في « ابلوموف » لغونتشاروف من جهة وفي اية قصة حياة يومية لدى الأخوين غونكور من جهة ثانية . ان الصورة الاجمالية هي لدى غونتشاروف اثبت، في تخبطها المبهم ، منها لدى غونكور وقد نفذ لديه مبدأ غياب الحدث، من ناحية المظهر الخارجي ، بعزم اشد منه لدى غونكور . لكن هذا الانطباع الذي يخلقه غونتشاروف هو حصيلة للوصف الدقيق الكلاسيكي تماماً ، المرتكز على علاقات الاشخاص الفنية والمتنوعة ، بعضهم مع بعض ، وعلى القاعدة الاجتماعية لوجودهم . ويمكن ان يقال في تثاقل أبلوموف كل شيء سوى كونه ملمحاً يومياً سطحياً ناجماً عن الصدفة . ان ابلوموف هو بلاشك شخصية متطرفة ومتماسكة . وقد تم اداؤها وفق التراث الكلاسيكي على أساس سيطرة ملمح معين. فأبلوموف لايفعل سوى التمدد على السرير ، غير ان قصته هنا عميقة الدرامية . وهو نموذج اجتماعي ليس بمعنى المعدل الوسطي اليومي السطحي بل بمعنى اجتماعي وجمالي ارقى جوهرياً . ولهذا السبب حظيت هذه الشخصية التي ابدعتها عبقرية غونتشاروف بأهمية كبيرة في روسيا وخارج روسيا ايضاً . .

لقد اشار لسنغ الى ضلال اولئك الذين لا يجدون حدثاً « الا حيث يخر العاشق امام القدمين ، ويغمى على الاميرة ، ويتشاجر الابطال» . ان وزن تطورات الحدث يتبع طبيعة الشخصيات .

لقد استطاع غونتشاروف خلال تعميقه الحاد المتطرف للامح المثقفين الروس النموذجية انذاك، في شخص ابلوموف، ان يخلق شخصية تعكس، في عطالتها وجودها ، الملامح الاعم والاهم لعصر بكامله، على نحو متحرك وغني وشخصي حتى

الاعماق ، في حين أن المصير الأشد تقلباً في الظاهر ، كما يقدم في «مدام جرفيزي» ، ليس ، بعكس ذلك ، سوى حشد لوحات عن الوضع ساكنة ملونة ومرصوفة جنباً الى جنب ، تتوجع فيها عموميات مزيفة (روما كيئة) على نحو جبري ، ويظل فيها تفاعل القوى الاجتماعية غير مرئي ، ويتعامل فيها الاشخاص على الدوام تعاملاً عابراً .

ان ابلوموف يملك على هذا المنوال سيماء فكرية بارزة . فكل ما يصدر عنه وكل نزاعاته مع الآخرين تفصح عن النموذجي والمأسوي في المثقفين الروس وغير المثقفين ، الرازحين تحت نير القيصرية ، على مستوى عال من الوعي ، وفي علاقة خصبة متنوعة بقوى الوجود الاجتماعي المعقدة . اما تبدلات نظرة جرفيزي الى العالم فتبقى بخلاف ذلك صور اوضاع مجردة . انها لاتقدم درامية موضوعية للعمليات الاجتماعية ولهذا تفتقر البطلة الى اية سيماء فكرية شخصية .

ان واقعيـــة فلوبير وزولا وغونكور الجديدة تحمل راية تجديد ثوري للادب ، راية فن يعكس الواقع فعلا . ويظن اتجاه الواقعية الجديد متوهماً انه يقدم موضوعية أرقى من التي كانت للادب . ان كفاح فلوبير ضد النزعة الذاتية في الادب معروف من الجميع ، ونقد زولا لبلزاك وستاندال يريد ان يثبت انهما قد حادا ، انطلاقاً من الذاتية واستحسان الرومانسي الفذ ، عن العرض الموضوعي للواقع كما هو . ويختم نقده لستاندال بهذه الكلمات : « ان الحياة ابسط» . وكلمة « حياة » تعني ببداهة صامتة الحياة اليومية الوسطية التي هي فعلا أبسط من عالم ستاندال او بلزاك .

ان وهم قيام مثل هذه الموضوعية الراقية ينشأ بصورة طبيعية عن الموضوع اليومي الوسطي وعن اسلوب العرض المناسب له . ان عرض الوسطي أدبياً ممكن بدون اضافات الخيال او خلق حالات فريدة او شخصيات . ان الوسطي يقبل العرض منعزلاً ، فهو من البداية جاهز ، وما على المرء سوى وصفه ، حيث لايحتاج

الوصف الى اكتشاف جوانب جديدة مفاجئة فيه، وهو لا يستلزم التكميل التأليفي المعقد وإثارته عبر الاضداد . وهكذا يمكن ان ينشأ بسهولة الوهم بأنه هو أيضاً « عنصر » موضوعي للواقع الاجتماعي مثله مثل العناصر في الكيمياء .

وترتبط هذه الموضوعية الظاهرية الكاذبة ، في نظرية وممارسة الأدب الجديد البرجوازي ، بعلميتها الكاذبة ارتباطاً وثيقاً . ان النزعة الطبيعية تبتعد اكثر فاكثر عن التفاعل الحي للتناقضات الاجتماعية الكبيرة وتضع مكانها اكثر فاكثر تجريدات سوسيولوجية فارغة . وهذه العلمية الكاذبة تكتسب كذلك اكثر فاكثر صفة ريبية .. ان ازمة المثل العليا البرجوازية يصوغها فلوبير ، كانهيار لجميع المطامح الانسانية ، كافلاس للمعرفة العلمية للعالم .

وتبرز الريبية الكاذبة العلمية في عبارة صريحة ، اذ يقول ان الادب يستطيع فقط عرض « كيف » الحدث لا سببه . وحين اراد « تين » النظري الاعظم لمرحلة نشوء الواقعية الجديدة ان يستوعب العمق الوجودي الفعلي للمجتمع والتاريخ افضى به الامر ، لدى تعيين العرق كوجود اخير ، الى ما لا يمكن تحليله فكرياً .

هنا تتجلى المطامح الصوفية العميقة لهذه النزعة الموضوعية الكاذبة . ان مخلوقات سوسيولوجيا الأدب التينية المتوضعة توضعاً جامداً تتحل لدى انعام النظر في « اوضاع النفس » ، كما تتحل فيها توضعات المجتمع والانسان لدى غونكور . وليس من قبيل الصدفة ان يبدو علم النفس بالذات كعلم اساسي لهذه النزعة الموضوعية الكاذبة في الادب ونظريته . ان تين يريد ان يقدّم البيئة ، كعامل موضوعي يعين فكر الانسان واحساسه آلياً ، كقانون طبيعي . لكن حين يبدأ بالحديث حول « عناصر » هذه البيئة يحدد ماهية الدولة مثلا بانها شعور الطاعة الذي بفضله تتجمع كتلة من الناس حول سلطة « زعيم » . ان الدفاع التبريري غير الواعي عن الرأسمالية الذي جاءت به الطريقة السوسيولوجية ينقلب هنا الى تبرير واع وواضح .

ان التيارات اللاعقلية ، التي تظل لدى مؤسسي الواقعية الجديدة في الغالب لا واعية ومستترة ومكبوحة ، تنهض في سير تطور المجتمع البرجوازي على نحو اوضح وأوعى باستمرار ، دون ان تقضي على الميل المعاكس الى الموضوعية الكاذبة (لاحظ مثلا موضة المونتاج في امبريالية ما بعد الحرب) . ان هذا التعارض بين الموضوعية الكاذبة المجردة والنزعة الذاتية اللاعقلية يتفق تماماً مع الاحساس البرجوازي بالحياة في رأسمالية القرن التاسع عشر والقرن العشرين . ويبدو هذا التعارض ، خاصة في فترة غروب البرجوازية ، مرتدياً الواناً لاعد لها ومثيراً لمناقشات لا حصر لها حول « ماهية » الفن ، ودافعاً لظهور بيانات جمالية ومذاهب كثيرة .

ان هذه التناقضات ، كما هو الأمر دائماً في مثل هذه الحالات ، ليست اختراعات بعض الكتاب بل انعكاسات للواقع الموضوعي ، مشوهة ومشروطة اجتماعياً . وهنا ايضاً لا تنتقل هذه التناقضات من الكتب الى الواقع بل من الواقع الى الكتب . وهذا هو مبعث حياة التراث الصامدة وصعوبة انتزاعها في فترة انحطاط البرجوازية .

ان النزعة الذاتية المتطرفة في الادب البرجوازي الحديث تناقض، بالمظهر فقط ، الاتجاه الى الوسطية . والمحاولات التي نشأت في خضم كفاح عنيف في ظاهره ضد النزعة الطبيعية ، من اجل صياغة الانسان « الخارق للعادة » ، الانسان الفذ الاستثنائي بل « الانسان المتفوق » ، بقيت كذلك مكبلة بالدائرة الاسلوبية السحرية التي بدأت مع حركة النزعة الطبيعية . ان الفرد الفذ المعزول عن الواقع اليومي ، والانسان الوسطي ، يكمل احدهما الآخر ، ويتجاذبهما نفس القطب .

ان البطل الاستثنائي ، ولنقل بطل الروايات الهويسمانية، لا يقف ازاء بيئته الاجتماعية والناس الآخرين موقف كفاح من اجل الاهداف الانسانية الكبرى ،

مثله في ذلك مثل أي انسان وسطي في اية رواية للحياة اليومية . ان « احتجاجه » على نثر الواقع الرأسمالي يرجع الى انه يعمل بصورة ميكانيكية خلاف ما يعمله الآخرون وانه يحول شكلياً ، تقريباً ، المألوفات التي يرددونها الى مفارقات عقيمة ، وذلك بتبديل مواقع الكلمات فقط. ان صلاته بالناس ، المنقولة الى الممارسة ، فقيرة مثل صلات الانسان الوسطي . ولهذا لاتعبر « شخصيته » عن ذاتها الا في صلف مغرور فارغ ، وتبقى هذه الشخصية مجردة وبدون تطور مثل شخصية الانسان الوسطي . وهي لاتتمتع بسيماء انسانية صريحة لأن هــذه لاتتفتح وتتجلى الا في الممارسة ، في الصلة الحية بالناس المترجمة الى افعال . وهذا الاساس الانساني الفقير لايمكنه لذلك ان يشكل اســاس صياغة السيماء الفكرية . فكما ان المفارقات الشكلية ليست سوى مألوفات مقلوبة فكذلك ليس الاستثنائي الفذ نفسه سوى برجوازي صغير محدود مقنّع ، سوى انسان وسطي يقف دائماً ، لأسباب تتعلق بالاصالة ، على رأسه .

وهذان الطرازان ـ الانسان المتفوق ، والبرجوازي الصغير المحدود ـ هما فارغان على السواء وبعيدان على السواء من الصراعات الاجتماعية العميقة ، من كل محتوى حقيقي للتاريخ . انهمـا ظاهرتان باهتتان مجردتان ضيقتان ووحيدتا الجانب واخيراً ببساطة لا انسانيتان . ويتوجب على هذين الطرازين ، كيما يتسرب الى صياغتهما عرضاً شيء يشبه المعنى ، ان يخضعا لسلطة قــدر خفي مزيف . والا فلن يحدث شيء البتة في عمل ادبي كان ينبغي ان يكون بطله الفعال انساناً متفوقاً .

إن النزعة الطبيعية والحركات المعارضة القائمة على نفس الاساس هي في جوهرها انماط في التأليف متشابهة . انها تنطلق بنفس الاسلوب من الفهم الفرداني المطلق (Solipsistische) للانسان الوحيد المنعزل الخيب الأمل في المجتمع اللاانساني .

ان غنائية الانسان الغارق في البحر التي ترجع الى فيكتور هوغو هي الغنائية النموذجية لكل الواقعيـــة البرجوازية المعاصرة . فالفرد المعزول (الانسان « كمنظومة نفسية » مغلقة على ذاتها) يقف ازاء عالم جبري صنمي ذي موضوعية ظاهرية مزيفة . وهذا الاستقطاب المتناقض من ، النزعة الجبرية ذات الموضوعية المزيفة والبنية الفردانية المطلقة لكل «عناصر» العالم الانسانية ، يتجلى في كل ادب المرحلة الامبريالية . وهو يشكل ايضاً — بوعي او بدون وعي — اساس مختلف نماذج نظرية الثقـــافة والسوسيولوجيا . ان « عروق » تين « والطبقات » المتحولة الى « اصناف » متوضعة في السوسيولوجيا المبتذلة ودائرة الحضارة لشبنجلر ، تتصف كلها بنفس البنية الفردانية المطلقة كما هي الحال لدى أناس دانتزيو او ماترلنك . وكما يملك كل من اشخاص هذين الكاتبين حيــاة منعزلة وغريبة وخاصة تماماً ، ولا يمتد منها اي جسر للتفاهم يشد الانسان الى الانسان الآخر ، كذلك تستطيع « الزمر الاجتماعية » في السوسيولوجيا المبتذلة او «دائرة الحضارة» لشبنجلر ان تعايش وتفهم دوماً ذاتها فقط ، وليس ثمة جسـر يوصلها الى الواقع الموضوعي .

وهكذا ينفصل ، في التأليف الكتابي ، الفرد الذي يعايش ذاته فحسب والعمومية الجبرية ، احدهما عن الآخر ، انفصالاً حاداً . فالجزئي يواجه العالم المجرد مباشرة وينظر اليه « كحالة » « كمثل » . ويخضع بهذا الاعتبار للعام المجرد عبر سمة تعسفية عرضية .

وهذا العام اما ان يظهر « كعلمية » نثرية مجردة او ان يعمد الى التأكيد بالذات على جانبه التعسفي هذا « كشيء شعري » . ومن الجدير بالملاحظة ان اسلوبي النظر هذين يمكن ان يظهروا بحق حيال نفس الاشخاص المعروضين ادبياً . ولنتذكر هنا ادعاء زولا العلمية ، ثم تأثيره المتأخر كرومانسية خيالية ـ صوفية .

ماذا ينجم عن ذلك بالنسبة لصياغة السياء الفكرية ؟ من الواضح ان اسس صياغتها ستدمر بصورة اعمق واثبت على الدوام . لقد سبق للافارغ ان انتقد زولا ، لأن بوادر اشخاصه يومية وسطحية على خلاف حوارات بلزاك التي يزخر مضمونها بلمعات الفكر . وميل زولا هذا قد تطور مع الوقت الى ماهو ابعد من زولا . ان جرهارد هوبتمان قد خلف زولا وراءه في السطحية اليومية لحواره ، تماماً كما خلفته فيما بعد ضحالة النسخ الفوتوغرافية المركبة وراءها .

لقد جرى غالباً انتقاد عقم الفكر والمحتوى في ادب النزعة الطبيعية ، كما طلب من الأدب رقي فكري في الشخصيات وغنى روحي في بوادرها . لكن الامر لا يتعلق بمجرد وضع افكار عميقة على لسان الابطـــال في الادب . ان اخصب الحوارات بالافكار لايغني عن السياء الفكرية . وقد سبق لديدرو ان تبين بوضوح فشل مثل هذه المساعي ، حين استنطق أحد اشخاص روايته «الجوهرات الفاضحة» بما يلي : « سادتي عوضـــاً عن ان تمنحوا شخصكم في كل مناسبة فكراً نيراً يحسن بكم ان تضعوه في وضع يلهمه مثل هذا الفكر » ، وهذا الأمر بالذات قد أصبح مستحيلاً بسبب الاتجاه الأساسي في الأدب الحديث . ان وسائل العرض الادبي تزداد تهذيباً ودقة على الدوام . لكن هذه الدقة تصرف فقط الى التعبير عن الجزئي البحت والآني وعن الجو النفسي تعبيراً ملائماً بقدر الامكان . إن فلسفة هذا العصر ونظريته حول الفن قد اعلنتا ، بوضوح في الغالب ، ان المسألة مسألة ميل عام لمرحلة بكاملها ، وليست مسألة موضة ادبية عابرة . وقد حدد زيمل في كتابه اليوبيلي حول (كانت) الفرق بين مرحلة كانت وبين حاضره . حاضر زيمل مرحلة الامبريالية فقال ان الأمر في الحالتين يدور حول النزعة الفردية كمسألة مركزية في العصر . أما نزعة كانت الفردية فقد كانت فردية الحرية وأما النزعة الفردية الحديثة فتقوم على التفرد . ان تهذيب وسائل العرض قد أدى اذن

في العقد الأخير الى تثبيت التفرد كتابياً في الجزئي . والخيال الفني يجنح الى تثبيت الملامح الآنية والعابرة لـ « هنا والآن » حسب تعبير هيغل ، ذلك ان الواقع في الفهم البرجوازي الحديث يتجانس مع الـ « هنا والآن » ، وكل مايتجاوز ذلك يبدو كتجريد فارغ وكتزوير للواقع . ان الاتجاه الى الحياة اليومية الوسطية وحدها في بدايات الواقعية الحديثة يزداد ، من جهة ،تهذيباً تكنيكياً اكثرفأكثر باستمرار ، ويتحول من جهة ثانية الى غرامبدئي يلتصق التصاقاً متيناً بسطح الحياة المعطى والاختباري العرضي . وهو يتخذ من الصدفة العارضة قدوة ونموذجاً . ولا يجوز ان يطرأ على هذا النموذج تغيير اذا لم نرد ان يطول التزييف الواقع. وهكذا يفضي تهذيب التكنيك الفني الى اجداب ويساعد على احياء « العمق الفكري » الخاتل لأتباع الأدب البرجوازي المقلدين .

وبديهي ان الكتاب القدماء ايضاً قد انطلقوا من اجزاء الحياة المعاشة والملاحظة . ولكن بالضبط حين فكوا الارتباط المباشر لهذه المعطيات وحولوه، تسنى لهم صياغة التعالق الفعلي الدقيق بين الشخصيات الأدبية والنفوذ الى الصلات المتبادلة التي تجعل تمتع الأشخاص الأدبي الفعلي بالحياة ممكناً . ان هذا التحول ضروري الى اقصى حد بالنسبة لملامح الشخصية الأدبية النموذجية ، الشخصية الأشد عمقاً ، وقبل كل شيء بالنسبة لإعداد السياء الفكرية . ان الحبكة المأخوذة عن قصة سنتيو وحادث الجريمة الذي وقع في بيزانسون ما كانا ، لو بقيا بدون تحوير ، سيتيحان لشكسبير وستاندال ان يخلعا على عطيل وجوليان سوريل ذاك الوعي الذاتي الذي حدد معالم النموذج ولا تلك السياء الفكرية التي اصبحا بفضلها شخصيتين اديبتين عالميتين وماثلتين أمامنا الآن .

إن اندره جيد هو أحد الكتاب القلائل في الأدب البرجوازي المتأخر الذين اخذوا بجدية مسألة السياء الفكرية لأشخاصهم . وقد استطاع في هذا المجال

بالذات ان يقوم بانجازات مثيرة . لكن النفوذ الذي يتمتع به موقف النزعة الواقعية الحديثة من الواقع ، والعلاقة الوثيقة « بالنموذج الموديل »التي فرضهاهذا النفوذ ، قد اعترضا طريق التفتح التام لموهبته . لقد اضطر للتوقف عند عنصر الصدفة وغير المتفتح موضوعياً والجزئي المحض وأحياناً للاقتصار على وصفها . ولكن هذا الجزئي بالذات المثبت نهائياً ، هذا الـ « هنا والآن » هو ، كما ادرك هيغل ذلك ادراكا صحيحاً في زمانه ، الأشد والأبعد تجريداً .

ومن الواضح ان هذه المطاردةللحظة العابرة ، وهذا التشخص العيني المزيف في الادب الاوروبي الغربي في القرن العشرين ، كان يتحتم عليها ان يتقلبا الى تجريدية صريحة .

لنذكر مثلا مترلنك الذي انقلبت لديه جملة وسائل التعبير في النزعةالطبيعية مباشرة الى اسلوب عرض تجريدي تماماً . وهذا الانقلاب يتجلى بالذات لدى جويس ، الكاتب الذي اختار ، على اشد مايكون من الوضوح ، العرض الأدبي لأدق الجزئيات ولأنقى حالات الـ « هنا والآن » كأسلوب له في العرض . ان جويس يصنع الاشخاص أدبياً بوصف الافكار والمشاعر العابرة وجملة الاقترانات الطارئة التي تنشأ في اتصالهم بالعالم الخارجي ، وذلك بأعلى درجة من التفصيل والدقة ، لكن هذا الامعان في تحديد القسمات الفردية الى أقصى حد يحذف كل فردية . .

ان مثل جويس هو بالطبع مثل متطرف . لكنه يصور في تطرفه جانب النظرة الفنية الى العالم في صياغة الشخصية . ان النزعة الذاتية المتطرفة في النظرة الحديثة الى العالم،والتهذيب المتعاظم في الصياغةالادبية للجزئيات ، والاقتصار المتزايد على تأكيد اللحظة النفسية ، ان كل هذه قد قادت الى تفكيك الشخصية الادبية . ان التفكير البرجوازي المعاصر يفكك الواقع الموضوعي الى جملة من الادراكات

الحسية المباشرة ، وبذلك يفكك في نفس الوقت شخصية الانسان ويجعل من اناه مجرد مركز لتجمع هذه الادراكات . وقد عبر هوفمانستال عن هذا الشعور تعبيراً صادقاً شعرياً وجميلا حين سمى في احدى قصائده الانا الانسانية والشخصية الانسانية عش الحمام .

وقد سبق لإبسن ان ألبس هذا الاحساس بالحياة تعبيراً روائياً بليغاً ، اذ جعل بيرجنت المتقدم بالسن يتأمل في حياته الماضية وشخصيته وتطوراتها ، ثم تركه يمسك ببصلة فيقشرها ويأخذ يقارن كل طبقة منها بحقبة من عمره ، ثم يصل في النهاية الى المعرفة اليائسة بأن حياته تتألف من قشور لاغير ،بدون نواة ، وبأنه قد عاش سلسلة من الحوادث العرضية دون ان تكون له شخصية .

ويتسم ادراك هذا التفكك الذي يصيب الشخصية لدى إبسن بالحيية ، اذ أنه كان مازال ، بسبب تأخر تطور التروج الرأسمالي ، يرتبط ايديولوجياً بأثورات معينة للمرحلة الثورية البرجوازية . اما عند نيتشه فان هذا الحكم على الصياغة الادبية للشخصية أمر بدهي . انه يشتق خلق الشخصية في الادب دون عناء من المعرفة السطحية وغير المكتملة للانسان ويرى في الشخصية الادبية تجريداً سطحياً . وسترندبرغ يذهب الى أبعد من ذلك في عباراته النظرية . انه يصف بتهكم لاذع ذلك الشكل السطحي الذي يوفر ، للادب الوسطي البرجوازي في الدراما ، ثبات الشخصية اي التكرار المجسم لبعض اللفتات التعبيرية المميزة والمبالغة في توكيد بعض الملامح الخارجية . ان هذا الجانب من النقد ليس اصيلا (وقد تهكم بلزاك على هذا النوع من الوصف منذ البداية) غير انه يصيب الميل الى ايجاد « وحدة » للشخصية تخطيطية وميكانيكية وتجريدية فحسب ، وهو الميل الذي لايمكن اقتلاع جذوره في الادب الحديث . وعلى عكس ذلك الميل يلح ستراندبرغ على لحظة التنوع والتبدل . وعلى هذا المنوال يفكك الشخصية ، كما فعل جويس

فيما بعد ، الى « جملة من الادراكات الحسية » الماضية . ومقصده الفعلي يظهر بأشد وضوح حين يزج ايضاً بالطراز المولييري للصياغة النموذجية في زمرة الوصف المجرد المزيف . وهوفمانستال يدع حتى بلزاك يعرب في حوار خيالي عن عدم اعتقاده بوجود الشخصيات . ان بلزاك الذي صنعه هوفمانستال من نسيج خيالة يقول : « ان اشخاصي ليسوا سوى ورق عباد الشمس الذي يتفاعل حمرة اوزرقة . أما الحي والعظيم والواقعي فهي اوصاف للحوامض : القدرات والمصائر » .

ومما له دلالته في هذه النظرية القائلة بالتفكك التام للشخصيات ان القطب المعاكس المكمل او الوحدة المجردة بصورة بحتة للشخصية ليس معدوماً . ففي الحوار المذكور آنفاً يدع هوفمانستال بلزاكه الخيالي يقول « ان الشخصيات في الدراما ليست سوى ضرورات متجانبة » . فالوحدة الحية للشخصيات الأدبية تنحل من جهة في فوضى الآني المتنوع التي لا انتظام فيها ، ومن جهة ثانية في وحدة مجردة لا حركة داخلية فيها . اننا نجد انفسنا هنا امام البواعث المعروفة لنظرية المعرفة المثالية .

ان المسألة تدور هنا حول اتجاهات ومبادىء ، لاحول قليل او كثير من الموهبة الأدبية . ان غنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنياً يتبعان غنى وعمق فهم المجرى الاجتماعي الشامل . ان الانسان في الواقع ـ لافي البريق الغنائي لسطح المجتمع الرأسمالي ـ ليس كائناً منعزلاً ، بل هو كائن اجتماعي نتصل كل بادرة من بوادر حياته ، بألف خيط ، بالناس الآخرين والمجرى الاجتماعي الشامل . والاتجاه العام للفن البرجوازي الحديث يبعد الفنان ، وان كان موهوباً ، من المسائل الجوهرية لعصر الانقلاب الاجتماعي الكبير . ان القدرة على التعبير عن كل ماهو غيرجوهري وعن انماط الظهور الطارئة للفردية المحضة تتعزز في الادب ، وبالموازاة مع ذلك تنحط المسائل الاجتماعية الكبرى الى مستوى الابتذال .

لنأخذ مثلاً على ذلك كاتباً حديثاً مرموقاً مثل دوس باسوس . ان دوس باسوس يقدم وصفاً لمناقشة جرت حول الاشتراكية والرأسمالية . وقد صور مكان المناقشة تصويراً حياً ممتازاً . فنحن نرى المطعم الايطالي العابق بالدخان وبقع مرقة البندورة على غطاء المائدة وبقايا البوظة ذات الألوان الثلاثة مختلطة في احد الصحون، وحتى النبرة الفردية لكل متحدث قد نقلها لنا ببلاغة . أما ما يتحدثون به فهو الابتذال بعينه . انه حديث التأييد والمعارضة الوسطي الذي يجري ، بين برجوازيين صغار محدودين ، في كل مكان وزمان .

غير ان اثبات عجز الكتاب الحديثين التام عن صنع السماء الفكرية لايعني نكران حذقهم وتكنيكهم الأدبيين اللذين بلغا درجة عالية من التطور . لكن يتوجب علينا ان نتساءل : من اين ينطلق هذا التكنيك وماذا يريد وعم ينبغي ان يعبر المرء بمثل هذا التكنيك على العموم ؟

إن الموضوع المركزي الذي يريد هذا الادب خلقه ، والذي من اجل صياغته صياغة ملائمة قد طور هذا التكنيك الى اعلى درجة من الاتقان، هو الانسان غير المعروف وغير القابل للمعرفة . ان الطموح الى صياغة هذا الموضوع المركزي أنسب صياغة ممكنة يغير، بالمقارنة مع المرحلة الأدبية السابقة، جميع وسائل العرض . فاستحداث الحالات والوصف وتحديد السمات والحوار- كل هذه تكتسب وظيفة جديدة تماماً : الا وهي السعي ، وراء الوهم السطحي القائل بان الاشياء والناس معروفة منا ، الى جعل استعصائها على المعرفة ، غير المألوف ، موضع معايشة . ان كل شيء محجوب بضباب ينذر بالتعاسة والشر : لقد قال احد اشخاص هو فهانستال .

« ان كل هذه الاشياء هي امر آخر
والكلمات التي نستعملها هي ايضا امر آخر »

ان المهمة الرئيسية للحوار تكمن هنا في صياغة الحادثة العابرة بين الناس ، الخالية من التفاهم المتبادل، وبالتالي صياغة عزلتهم وعجزهم عن انشاء اتصال فيما بينهم. فالحوار ليس كما كان في الماضي تعبيراً عن الكفاح والصراع بين النـــاس وعن تصادمهم بل هو مرور إنساني ، مرور عابر الناس بعضهم جنب بعض . ان الأسلبة اللغوية تتطور في هذا الاتجاه ، اذا لم يعد يُعمد، كما في المرحلة السابقة، الى تطويع اللغة اليومية للارتقاء بالجوهري في مطامح الانسان الى ذروة عاطفية وفكرية ، والكشف عن نواة الترابط بين اعمق اعماق شخصية الانسان والمعضلات الاجتماعية في تنوعها الغني ، بل يعمد على العكس الى التشديد على الآني اليومي بالذات في اللغة والى ايجاد اسلوب ملائم له في هذا الاتجاه ، بالحفاظ على اللحظات العرضية الخارجية بل بالمغالاة فيها : ان اللغة تصبح اشد التصاقاً بالحياة اليومية واكثر آنية وعرضية . وعلى المرء ألا يعير الكلمات والمحتوى الواقعي للحوار اهتمامه بل ما وراءها : الروح المتفردة والجهد العابث بالضرورة لتخطي هذا التفرد الانعزالي .

ولعل سترندبرغ هو اعظم من أتقن هذا الحوار بين كتـــاب الدراما الحديثين . إنه يقوي حتى اقصى حد إلهاء المشاهد عن المحتوى بالجو الخفي للتوحد. ففي « الآنسة جوليا » يؤلف مشهداً يرتكز الى ان إبنة الكونت المفتونة تسعى الى اقناع طاهية أبيها ـ وهي العشيقة السابقة لفاتنها الخادم ـ بالفرار المشترك . ولكنها تخفق في ذلك . ان سترندبرغ يحل المهمة التي وضعها هو حلا متقناً . فهو يعبر عن الأمل والتوتر وخيبة الأمل عبر وتيرة حديث البطلة فحسب . وخلال ذلك لا تعترض رفيقتها أبداً ، إلا ان صمتها يأخذ بالتأثير على وتيرة الحديث ، ويكشف عن مقاصد سترندبرغ تماماً . فثمة اذن طموح واع لمعالجة مضمون ومعنى الحوار كأمر ثانوي ، ذلك ان الجوهري بالنسبة للكاتب لايمكن التعبير

عنه بكلمات ابداً . ويعبر فرلين عن هـــذا الاتجاه تعبيراً بليغاً في عملة « الفن الشعري » اذ يدعو الادباء الى عدم اختيار الكلمات ابداً بدون احتقار . والفكرة الاساسية هنا هي ان ينشيء المرء اسلوب الكلام انشاء يعبر الكلام فيـه عن هذا التصور تعبيراً عاطلاً من كل مغزى عام .

ورغم الردات المتواصلة من جانب « الفن المجرد » لم يتغير خطهذا التطور الاساسي : ذلك ان العام المجرد يكمل على الدوام بالاختباري الخشن والوسطي الضيقوالعرضي . ويمكن ان يقول المرء بحق تام ، عن مختلف اتجاهاتالبورجوازية المالية الأدبية ، ان جميع وسائل تعبيرها المختلفة — بما فيها تلك التي حققت اتقاناً تكنيكياً ليس قليـــل الاهمية — لاتخدم سوى صياغة الظواهر السطحية للحياة اليومية في المجتمع البورجوازي ، بل صياغتها صياغة اكثر يومية واكثر عرضيـــة وتحكماً مما هي في الواقع . ان هذا الاتجاه الى الجزئي فقط يجد تعبيراً واضحاً عنه باستمرار في التفكير ايضاً بالممارسة الادبيـــة . وسأورد بيان برنامج بول فرلين المأخوذ من العمل المذكور سابقاً : الفن الشعري كمثل شديد الوضوح على ذلك .

« ذلك لأننا نريد اللوين
لا اللون ولا شيء سوى اللوين »

هـذا التقابل بين اللون واللوين الذي يلغي اجتماعها ، وحذف اللون أي تحديدات الواقع التي تتجاوز الآني ، وارجاع فن الشعر الى فوضى لوينات هي علائم مميزة للأدب الحديث . وهنا ينشأ اهتزاز لاينقطع وتموج مضطرب لايهدأ أبداً ، غير انه لاينطوي على اية حركة واقعية بل يمثل بالفعل ركوداً ووضعاً ثابتاً .

ان هذا التعارض يميز النقطة التي يحذف فيها الالحاح القوي على المعاش ، بالاقتصار على المعاش ، القدرة على معايشة الصنع الادبي بالذات . فالقرب الشديد

من سطح الحياة ، والمساواة المبدئية بين السطحي المعاش مباشرة والواقع ذاته ، يجردان الأدب بالذات من شروط القدرة الفعلية على المعايشة .

حين نستمع في الحياة الى انسان يتكلم فأول ما يؤثر فينا المحتوى البين لما يتكلمه . ان هذا المحتوى يتصل بالنسبة للمستمع في الحياة صلة وثيقة بتجارب ومعاناة هذا الانسان وينسجم مع هذه التجارب والمعاناة او يتعارض معها .

ويضاف الى ذلك ان المستمع في الحياة ليس ، إلا في حالات نادرة، مجرد مستمع سلبي . ان الاستماع يشكل بالعكس جزءاً من التأثيرات المتبادلة بين الناس بعضهم على بعض . وثمة في هذا الصدد أشياء كثيرة جداً يمكن أن تؤثر على المستمع تأثيراً مقنعاً مباشرة : فالنبرة والايماءة وتعبير الوجه يمكن أن توفر لنا معاناة الاصالة والصدق الفعلي في كلام الشخص .

ان الأدب « الحديث » يبنى ، على الحصر تقريباً ، على اساس مثل هذه الانطباعات . ولكنه يتجاهل انه حتى الوصف الأدبي الادق لهذه العلائم ، مثل الصدق ، لايعطينا سوى حصيلة عملية غير معروفة منا ، لا العملية ذاتها . في الحياة عندما نكون في قلب العملية تستطيع هذه العلائم ، لهذا السبب، ان تؤثر على نحو مباشر ومقنع . أما في الأدب حين تكون هذه العلائم نتائج عادية لعملية غير معروفة منا فلا يمكنها ان تقوم مقام صياغة العملية ذاتها . ان الأدب « القديم » قد غادر دائماً سطح الواقع اليومي ، كي يجعل النتائج الفعلية للعملية في النهاية ممكنة المعايشة . والأدب الجديد يقدم زمرة من هذه النتائج المعاشة ظاهراً والتي هي في الواقع ميتة جامدة ولا يمكن ان تستحضر معايشتها .

ان هذه الميول تتفق طبعاً مع الحالة والحدث في الأدب « الحديث » . أما في الادب « القديم » فان الحالات الكبرى كانت تخدم على الدوام توضيح وضع ما يزال مضطرباً ومعتكراً وغير شفاف . وأهمية ما يسمى بمشاهد التعرف

لدى ارسطو تقوم على القاء الضوء على وضع ما يزال مبهماً . ان ادب الماضي العظيم كان يستهدف دائماً صياغة عقد التطور الهامة ، كتنوير الماضي ولما سيقبل ، وكانت المهمة الرئيسية فيه ، كما رأينا ، العمل على الإبانة عن المعنى غير الشخصي للحوادث في كل تنوعها الخصب .

ليس بميسور الادب « الحديث » تقديم مثل هذه اللحظات الدرامية التي تنقلب فيها الكمية الى كيفية . فهو لا يبني تأليفاته حسب حركة الأضداد الكبيرة في الواقع الموضوعي ، لأن الأضداد لا تفعل فعلها أبداً الى النهاية في الواقع اليومي ، ولان الاوضاع المزيفة بل حتى « غير الصامدة » تستطيع ان تدوم زمناً طويلا على نحو إستثنائي .

ان الصياغة المحبة جداً للانفجارات والكوارث الهائلة لا تتناقض مع هذا الطراز في التأليف بل بالعكس تعززه ، ذلك ان مثل هذه الانفجارات والكوارث تتصف دائمة بصفة لاعقلية . وبعد هذا الاندلاع اللاعقلي تعاود الحياة سيرها المعتاد .

لقد كان مثل هذه الانفجارات لدى الكتاب القدماء حوادث طارئة ، في أعلى تقدير ، ولم تكن أبداً بديلا للتفتح الدرامي للحدث الفعلي . وقد كانت الانعطافات عندهم هي تلك المواضع التي تتقاطع فيـــا التأثيرات المتبادلة الصديقة والمعادية لأشخاص الحدث . ان عقد الحدث هذه تكون نافلة ومستحيلة في آثار ليس فيها بين الانسان والآخر شيء مشترك . ان ربط سطح الحيـــاة المباشر بالاحداث الاجتماعية الكبرى لا يمكن ان يتم هنا الا على نحو مجرد . فتغلغل الرموز والتأويلات في الأدب ذي النزعة الطبيعية ليس صدفة اذن ، بل ضرورة اسلوبية عميقة تنجم عن الوجود الاجتماعي . وقد ربط زولا مصير بطلته « نانا » بمصير الامبراطورية

الثانية ، عبر التضاد الرمزي الحاد فقط . وذلك بأن جعل نانا مريضة وطريحة في غرفتها بدون عون، في حين أن الجمهور النشوان المسلوب العقل يصرخ: «الى برلين».

ان التضاد الرمزي والتقابل في مجموعة من « اللوحات » المفردة يحلان أكثر فأكثر محل الطريقة القديمة في تفتح التأليف. وتحول تخطيطة التأليف على نحو متزايد الى عرض لتامس متفردة في الظلام . ان عدم امكانية اثارة وضع بسيط نسبياً يؤلف تخطيطة الحدث في دراسات جوهارد هاوبتمان النموذجية مثل « فورمان هنشل » و « روز برند » ، ذلك لأن كل امكانية للتفاهم بين الناس الذين اصبحوا منعزلين تماماً قد زالت ، ولأن كل انسان قد حبس نفسه في عالمه الخاص على نحو أناني وفرداني مطلق . ان تخطيطة الحدث تمثل الضد المعاكس تماماً للحدث القديم. هناك يغدو غير الواضح واضحاً ، وهنا تقوم التخطيطة الاساسية للتأليف على اسدال الستار على ان ثمة شيئاً واضحاً في الظاهر يمسي معتماً عتمة لا منفذ فيها . ان الوضوح الظاهري يفضح كأمر سطحي ، والوجوم اللا عقلي في المصير المظلم غير القابل للاثارة يعمل على تمجيده كعمق انساني . ولعل رواية فاسرمان « كاسبار ـ هاوزر » تقدم المثل الابلغ حدة على هذا النمط في التأليف ، على هذا السوق الى الظلمة . ويجد المرء هذا المسعى مثلا في روايات هامزون المتأخرة في شكل بارز .

ان هذه النظرة الى العالم قد ارتدت في بعض الفلسفات الحديثة ، مثل « عجز الفكر » لدى شللر و كفاح « الروح » ضد الفكر لدى كلاجس ، صياغة ذهنية مفارقة . وقد نتج ، على كل حال ، عن هذه النظرة الى العالم كتاباً ان عدم القدرة على التعبير الواعي واضطراب التعبير ليسا هنا وسيلة لنسخ يومية سطح الحياة الوسطية فحسب ، بل انها فوق ذلك يقومان بوظيفة التعبير ادبياً عن هذا «العمق» في جهل اسباب ونتائج السلوك الانساني ، وفي التوقف المذعن ازاء التوحد « السرمدي » للانسان .

ان كل هذه المساعي قد مارست تأثيرها ، بالتوافق التام مع التيارات اللا عقلية الصريحة التي برزت،بصورة اقوى على الدوام، في سير التطور الامبريالي، باتجاه التضييق على اهمية العقل ، باتجاه محو السماء الفكرية للشخصيات الادبية وتشويهها . وبمقدار ما يتحول الواقع الموضوعي الى « مركب للاحساس » ، الى سديم انطباعات مباشرة ، وبمقدار ما تتحطم أسس النظرة الى العالم والأسس الفنية التأليفية لصنع الشخصية ، يضمحل كذلك مبدأ السماء الفكرية ذات الصياغة الواضحة من الأدب . انها عملية قسرية .

- ٣ -

لم تلعب نظرة الانسان الى العالم في أية مرحلة من مراحل التاريخ مثل هذا الدور العملي الحاسم الذي تلعبه اليوم لدينا في الاتحاد السوفياتي . فحولنا وفينا وعبرنا يتم اعظم تحول للعالم الاجتماعي ، وانه يتم بوعي صحيح لهذا التغير . ان اهمية الرؤية الصادقة في عملية تغيير العالم هذه لا تحتاج الى مزيد من الايضاح . والأهمية العملية الهائلة لرؤية ماركس العبقرية حول ديكتاتورية البروليتاريا وحول مراحل الاشتراكية وغيرها قد اصبحت ، بفضل الممارسة الثورية للبروليتاريا وتطوير لينين وستالين النظري للماركسية ، ملكاً روحياً للملايين من الجماهير . وبديهي أن دور النظرة الى العالم ينبغي ان يكون كبيراً الى أقصى حد في أدب العصر الاشتراكي ، وهو الأدب الذي يعكس تطور نموذج جديد من الانسان . وليس المقصود دور نظرة الكاتب الى العالم فحسب بل دور نظرة أبطاله ، الذين يعرضهم في اعماله ، الى العالم .

ولم يكن معنى الصياغة الفعلية للسيماء الفكرية أبداً على هذه الدرجة من الأهمية التي يرتديها في هذا العصر العظيم .

أجل ان احدى المسائل المركزية في أدبنا هي عرض شخصية البلشفي عرضاً دقيقاً ان كل بلشفي ينبغي ان يكون قائداً للجماهير في مختلف الاحوال وتحت أشد شروط العمل والكفاح تنوعاً . وفي سبيل هذا يصبح استيعاب نظرية الشيوعية الثورية ضرورياً . لكن بما ان كل حالة تختلف عن سواها ، وبما أن الاوضاع الحسية والناس الخ مختلفة دائماً ، ينبغي على البلشفي في كل حالة أن

يطبق تعاليم الماركسية اللينينية تطبيقاً خاصاً . وهكذا تصبح شخصية البلشفي ـ ولا تقع شخصيته الفكرية هنا في آخر المطاف ـ عاملا حاسماً في القيادة البلشفية.

ان الرفيق ستالين قد تكلم مفصلاً في وصفه للينين حول « اسلوبه في العمل » . ولكن كيف يمكن تصور اسلوب لينين في العمل منفصلاً عن اسلوبه في التفكير الخ .. عن اسلوبه الشخصي في التفكير . ان المرء يستطيع أن يستحضر في ذهنه الأعمال النظرية لماركس وانجلز ولينين وستالين : تلك التعاليم التي تتسم بالوحدة وتتطور بوحدة متناسقة. ولكن في قلب الوحدة ، في هذه التعاليم ، تتجلى شخصيات مختلفة وسماوات عظيمة فذة وذات اهمية تاريخية عالمية ، وانها لسماوات محددة الملامح، بالذات كمفكرين، تحديداً دقيقاً .وهذا يصح، على مستوى أدنى ، بالنسبة لكل بلشفي حقيقي . وفي السعي الى تمثل اسلوب لينين وستالين تظهر لدى كل بلشفي أصيل ، بذات الوقت ، ملامح خاصة به وحده ، لا بالمعنى النفسي فحسب ، بل الفكري أيضاً ، في الاسلوب الخاص الذي يسلكه في تلخيص تجارب عمله السياسي وفي كيفية استخلاص نتائج عينية من المبادىء العامة للماركسية .

وينبغي هنا القضاء على سوء فهم برجوازي بايراد ملاحظات قليلة . ان « اسلوب » الماركسية الشخصي لدى بلشفي معين ، اذا كان بلشفياً حقيقياً ، لا يعني الحيدان عن الماركسية . ان ثمة زعماً برجوازياً واسع الانتشار ، يقول ان الحسن أو الصحيح، وبكلمة، الايجابي وحيد الشكل وممل ولا يقبل التنوع حسب الشخصيات . أما ما هو متنوع ومتمايز وشخصي فمرده الى الاخطاء والانحراف عن الصحيح فحسب . وينجم عن ذلك ان الانسان ذا التفكير المستقل في المجتمع الرأسمالي يتحتم عليه أن يعارض بالضرورة المجتمع الرأسمالي ومعتقداته المعترف بها . وهذا الفهم يطابق في الصياغة الادبية تناقضات الادب البرجوازي في ايجاد بطل ايجابي ، فالميل السائد يقوم على أن تحديد الشخصيات الادبية تحديداً فردياً يتم من جانب الصفات السلبية .

ان علاقة الانسان بالمجتمع قد تغيرت مع انتصار الطبقة العاملة في الصراع الطبقي تغيراً جذرياً ونوعياً . والعلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع لم تعد هي ذاتها. ففي فجر التاريخ البشري ، وقبل نشوء المجتمع الطبقي، استطاعت الملاحم الهوميرية ان تحدد أبطالها تحديداً فردياً من الجانب الايجابي . فأخيل وهكتور هما بطلان لاشائبة فيها ولكنهما مع ذلك مختلفان ، ومختلفان شخصياً في نوع بطولتهما . وتقع على عاتق كتابنا مهمة مشابهة ، اذ عليهم أن يتعلموا تعيين فردية الانسان الجديد عبر صفاته الايجابية .

وهذا الأمر ذو صلة وثيقة بمسألة السيماء الفكرية للشخصيات الأدبيـــة .

ان التفكير الماركسي اللينيني الصحيح يمكّن كل انسان ، وإنه ليمكّنه بالذات لأنه تفكير صحيح ، من التعبير عن قدراته الخاصة الشخصية أثناء عملية استيعاب وتطبيق النظرية الثورية العامة . ولنا في الواقع كثيرون من البلاشفة ، ممن يحملون بطاقة حزبية أو ممن لايحملونها ، يستطيع المرء ان يلمس لديهم سيماء فكرية غنية وعميقة الدلالة . أما مايعيق أدبنا عن صياغة هذا الغنى في الحياة فنيـــاً فهو بقايا المزاعم القديمة فحسب .

نتذكر حركة ستاخانوف وكم قدمت من سيماوات حية بارزة بل من السيماوات الفكرية . ان المرء لن يستطيع أن يصوغ هذا النموذج الهام في واقعنا صياغة دقيقة اذا لم يعرف كيف يعيّن فردية عنصره الفكري ايضـــاً ويربطه بالشخصية ربطاً عميقاً . لقـــد سجلت الحركات الجماهيرية تطوراً هائلا انتقل فيه ملايين الشغيلة من العفوية الخالصة الى الوعي . والادب لن يقدم شيئاً لشخصيات الانسان الجديد اذا استمر على نسخ النتيجة الواعية الأخيرة نسخاً اميناً أو اذا عارض هذه النتيجة مباشرة بنقطة الانطلاق اللاواعية كلياً . فاذا لم يعمد الى صياغة الانسان الجديد في سياق نشوئه فلن يكون من الممكن أبداً ان يصاغ صياغة صحيحة .

إن صياغة الكفاح في سبيل القضاء على بقايا الرأسمالية ، في الاقتصاد وفي وعي الناس ، تكشف عن دائرة ضخمة من المهات الادبية أيضاً ، وبالذات في مجال صياغة السماء الفكرية . فعلى الأدب أن يبين مباشرة كيف سيتم القضاء عملياً على هذه البقايا . كما لايجوز من جهة اخرى ألا نرى كيف أن البقايا البرجوازية التي لاتزال حية في فكر الناس والفئات البشرية تحكم على هؤلاء النـاس بالاخفاق وبالموت السياسي . لقد تكلم ستالين عن اولئك الناس الذين يسقطون حتماً على الطريق،لدى حصول انعطاف عنيف في اتجاه التطور ، وبيّن أيضاً بصورة ملموسة في الغالب كيف ان التطور الأرقى للاشتراكية يجبر العدو الطبقي الذي تنزل به على الدوام ضربات أشد على ابتكار اشكال جديدة واكثر دهاء في الكفاح ضد الاشتراكية . فكلما كانت دروب الكفاح اكثر تعقيداً وتستراً وخبثــاً زادت اهمية العمل على اخراج السماء الفكرية التي يتصف بها العدو الطبقي كتابياً .

إنّ المهات التي تقع على عاتق أدبنا هي مهات ضخمة للغاية وهي بمعظمها مهات جديدة . ولاشك أن أدبنا قد حقق في هذا المجال اشياء كثيرة . ولكن هل حل أدبنا مهمته المركزية؟ ان هـــذا السؤال يطرح في الغالب على نحو مجرد وبالتالي خاطىء . فالانسان الجديد ليس ينشأ جاهزاً كنقيض ناف للقديم ، وكما لو أنه ليس يجمعه به أي شيء مشترك . ان وجوده ، بالعكس، لايمكن اطلاقاً أن ينفصل عن الكفاح ضد بقايا الرأسمالية . وفي هذه الكفاحات تنشأ وتتفتح تلك الصفات الانسانية التي يتميز بها الانسان الجديد واقعياً وعينياً .

فأين تكمن اذن العوائق امام أدبنا في خلقه للانسان الجديد ؟ انها تكمن قبل كل شيء بدون شـــك في بقايا الوعي البرجوازي . فأدبنا لاينمو متحرراً من نفوذ الثقافة والفن البرجوازيين . والتأثير الضار ، الذي يمارسه مختلف تيارات مرحلة الانحطاط هذه ، موجود على نحو بادٍ للعيان في نظريتنا وممارستنا، على مختلف المستويات وبمختلف الاشكال .

لنتناول فقط بعض اللحظات الرئيسية في نظرياتنا السابقة ، والتي ماتزال حتى الآن ذات مفعول جزئيـــاً . فهنا نجد نظرية وممارسة مايسمى بالتحريض الدعائي Agitka كرد على النزعة الفردية البرجوازية المغالية،على ميول الفن للفن البرجوازية . لكن هذا الرد قد تم حتى ايديولوجياً على الصعيد البرجوازي . انـه رد في الظاهر فقط . فتلك « الجماعة » المجردة التي توضع في مواجهة النزعة الفردية البرجوازية ، وذاك الطموح لتخطي الانفصال البرجوازي للفن عن الحياة ، بفضل نزعة عملية مباشرة ، يظلان بدون استثناء مجردين ولا يؤديان الى تجـــاوز حدود البرجوازية .

ويمكن قول نفس الشيء عن التجريدية البرجوازية في فهم المجتمع، الذي تقدمه السوسيولوجيا المبتذلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ، من الناحية المعرفية ، بالنزعة الذاتية والنزعة النسبية في الفكر البرجوازي الحديث .

ومثل هذا يصح على الموقف من نظرية « الانسان الحي » الـــتي كانت منتشرة . فهنا أيضاً يتم تعيين الفردية نفسياً فقط وعلى نحو ذاتي ضيق فقط،ويعمل على الاحتفاظ تماماً بالتقابل المجرد بين الشخصية والمجتمع، الذي يميز الثقافة البرجوازية .

وثمة للأسف بعض الأشياء في ممارستنا الادبية يتفق مع هذه النظريات . ان قسماً من كتبنا ماهول بمجموعات اشباح تخطيطات ميتة . وتظهر من جهـة أخرى حياة « انسانية » خاصة مرسومة بحيوية ، كتخط ظاهري لهذه التخطيطة . لكن بما انها ليست صلة لها عضوية بالمسائل الكبرى للبناء الاشتراكي، وبمسائل النظرة الى العالم الخاصة بميلاد الانسان الجديد ، فهي تبقى حبيسة الافـــق البرجوازي .

كل هذا لاينسحب بطبيعة الحـــال على الممثلين المرموقين للواقعية الاشتراكية . ومع ذلك فان أدبنا يقف ، حتى في أهم الآثار الادبية، حتى الآن،

خلف واقعنا . ان واقعنا اعظم بطولة واحفل بالفكر وأشد وعياً واوضح واعمق تمايزاً وأغنى واكثر انسانية وشخصية من افضل اعمال ادبنا .

ان خيرة كتابنا واقعيون . لكنهم متخلفون عن واقعنا في الغنى وعمق الدلالة . وكونهم لم يبلغوا عظمة وغنى الواقع الذي يصورونه ليس مرده الى الواقعية التي يستخدمون . وهذا النوع من واقعيتنا بالذات هو أشد تأثراً بتقاليد واقعية التطور البرجوازي السائر الى الانحطاط من تصورنا لهذا التأثر .

لقد بحثنا مفصلا كيف انهارت الواقعية الراقية خلال القرن التاسع عشر، ولم تكن الواقعية الجديدة موضة ادبية بعد ، بل كانت التلاؤم الضروري للأدب مع مستوى ثقافة الحياة البرجوازية ، الذي اخذ بالانحدار ، ومع ضعف ارادة البرجوازية وعجزها عن إبراز وجهها الحقيقي . ولهذا السبب صار هذا النوع من الواقعية برغم كل الاتقان في التكنيك اشد تدنياً . لقد انحطت ثقافة النزعة الواقعية والثقافة الادبية بشكل عام .

وعندنا ايضاً يمثل استمرار حياة التقاليد الادبية التي تعود الى مرحلة انحطاط البرجوازية اكثر من مجرد موضة أدبية . انه يرجع الى المجموعة الكبيرة من تلك البقايا في وعي الانسان ، التي يعتبر وجودها في مرحلة الانتقال امراً لا مفر منه ، والتي يشكل تجاوزها مهمة معقدة وصعبة : ان هذا التخطي لا يمكن ان يتم عبر عنونة سوسيولوجية مبتذلة ولا عبر نقد شكلي . ان استخدام جمل سوسيولوجية مبتذلة لايجدي ابداً ، لان السوسيولوجيا المبتذلة تتصاغر صاغرة على الدوام امام اتقان الشكل في الفن الغربي الحديث . وينبغي، على العكس، الكشف باستمرار عن الثقافة الحقيقية للنزعة الواقعية وشرحها . ويجب ان يثبت بالبرهان كيف تحولت هذه الثقافة اليوم الى نقيضها العكسي ، الى مايسمى « بالبراعة الحاذقة » التي يفرضها بعض كتابنا بقوة .

ولهذا يجب التكلم ، على نقيض سطحية هذه البراعة ، عن ثقافة النزعة الواقعية ، عن الثقافة في التأليف في تحديد السمات الخ ، عن ثقافة تجد اساسها في الاحساس العيني بما هو عظيم في الحياة ،وعن طرازصياغةالعظمة الانسانية كواقع . ان الكلاسيكيين قد امتلكوا هذه النزعة الواقعية. ومهما كانت اهدافنا مختلفة عن اهدافهم ، ومهما تحتم بالتالي ان تختلف وسائل صياغتنا العينية عن وسائل صياغتهم، يمكننا بصدد الثقافة ان نتعلم منهم فقط . ذلك ان النزعة الواقعية الجديدة قد نشأت بالضبط على اساس تحطيم الرأسمالية المتطورة للعظمة الانسانية ، وقامت بنسخ عملية التحطيم هذه أدبياً ، وأعدت وسائل الصياغة الملائمة لنسخ هذا التحطيم. وهكذا نزلت بالثقافة الادبية ، بضرورة تاريخية ، الى درك أسفل .

ان الالتصاق بالوسطية ينجم عن الكفر ، الضروري تاريخياً لهذه المرحلة، بالاستثنائي ، كأسلوب ظهور واقعي للعظمـــة الانسانية . ان المجتمع الرأسمالي يكبح ويشوه قدرات الناس ، ولهذا السبب فقد بعث تفتح انسان،مثل نابليون، تفتحاً غنياً حماسة كبرى لدى الكتاب المرموقين . لقد سماه غوته «موجز العالم» . وصياغة انسان بمثل هذا الغنى تحتاج الى فهم أدبي للاستثنائي ، كواقع اجتماعي نموذجي ، تحتاج الى ثقافة ادبية في التأليف وخلق الحالات الخ ، يمكن معها التعبير عن الاستثنائي في الانسان المخلوق أدبياً تعبيراً صادقاً وشخصياً ونموذجياً .

ولو اراد كاتب مثل جويس ان يضع نابليون على مقعد بلوم البرجوازي الصغير لكان ابرز بالذات ماهو مشترك بين نابليون وبلوم .

ووراء هذا الميل الى السطح المباشر للحياة يختفي أحياناً الميل الى فضح العظمة الكاذبة لما يسمى البطولة الراهنة . اما ماينتج عن ذلك في الواقع فهو سيطرة البلاد اليومية وحدها .

ان الاقتصار على الوصف الأمين « لمقطع من الواقـــع » (زاوية من

الطبيعة ، حسب زولا) يصدر كذلك بصورة ضرورية تاريخياً عن العجز عن استيعاب الواقع فكرياً وأدبياً ككل متحرك . ولكن « كل مقطع » يتحتم على الدوام ان يكون اكثر عرضية وافقر وأقسى وأكثر تصلباً وسذاجة من الواقع المطابق له . ويصح هذا اكثر فأكثر كلما كان ، كموديل ، اشد انطباقاً على الواقع .

ان هذا الفقر لاتتخطاه اية اضافة ذاتية وأي « مزاج » زولاوي . وحين يكبل الكاتب السوفياتي نفسه بمثل هذه الاصفاد طوعاً فهو لايستطيع ان يحطمها بمزاج بلشفي — على فرض أنه يملك مثل هذا المزاج — فليس سوى الكاتب الذي تنعكس فيه الحياة نفسها ، ككل متحرك ، وليس كأكوام ميتةمنالشذرات، من يستطيع ان يصور قطعة من الحياة تصويراً يتضمن كل الجوهري فيالموضوع، في وحدة متحركة غنية . ولا يمكن ان تكون قدوته سوى الواقع في وحدته الحية ، وليس البتة « مقطعاً » ما من الواقع موصوفاً وصفاً أمينا .

ان مكسيم غوركي يمثل في ايامنا القدوة الكبرى للثقافة الادبية الفعلية . لقد اعادت اليه الحركة العمالية الايمان بعظمة الانسان المقبلة ، وزودته بحقد بصير على المجتمع الرأسمالي ، لامتهانه وتشويهه للانسان . ان هذا الايمان وهذا الحقد قد منحا تآليفاته جسارتها : اكتشاف النموذجي في الاستثنائي .

لنأخذ مثلا بسيطاً بقدر الامكان . ان نيلوفنا بطلة روايته « الأم » ، التي ألفت ببساطة طهرية ، قد جرى وصفها بصراحة كحادثة استثنائية . وغوركي قد قام بازالة العوائق الخارجية امام تطورها : فزوجها يموت مبكراً نسبياً . ثم يقوم بتوفير اكثر الشروط ملاءمة لهذا التطور : ابنها يحيا فقط في سبيل الحركة العمالية الثورية . ان هذه الشروط الملائمة تجعل نيلوفنا تستيقظ من وضعها شبه اللاواعي،بل من وضعها المحطم حتى انعدام الوعي ، ويجعلها تسلك الطريق من العطف

الانساني العفوي على الثوريين كافراد ، الى التعـــاطف الأوضح باستمرار مع الحركة ، حتى درجة الثورية الواعية . ان هـــذا الدرب هو بالتأكيد غير اعتيادي كدرب تسير عليه إمرأة عامل أمية مسنة ذات منشأ فلاحي . وغوركي يؤكد على هذا الأمر الاستثنائي ويبين كيف ان الشبيبة في المعمل وفي اطراف المدينة تحمل راية الفكرة الثورية وان المسنين يتخلفون عن الانضمام الى الاشتراكيين حتى وان أعجبهم بعض الأشياء . أما نيلوفنا فهي كما يقول وبين « قد تكون الأولى التي اتبعت طريق ابنها » . لكن هذا الأمر الاستثنائي بالذات يجعل طريق نيلوفنا عميق النموذجية من زاوية كل التطور الثوري في روسيا . وهذا احد اهم الملامح في تأليف غوركي . ان الدرب العظيم الذي سلكه في مابعد ملايين العمال والفلاحين ، الطريق الثوري النموذجي لتحرير الشغيلة يتجسد هنا في مصير فردي مفعم بالحيوية الشخصية .

ان هذه الثقافة الرفيعة التي تتسم بها النزعة الواقعية تجد تعبيراً عنها في كل مكان من البناء الروائي . ان التوازي والتضاد المتواقت في تطور نيلوفنا ووبين يتميزان بدقة خارقة للعادة وغنية ومتوازنة توازناً رائعاً ، وكذلك الصداقة بين ابنها واندري وتأثيرهما المشترك في تطور نيلوفنا ، والتباين في سماتها الفكرية التي تعبر عن نفسها في كل مسألة ، في اطار ارتباطها المتماثل بحركة العمال الثورية . ان غوركي يدع ابطاله الثوريين ينخرطون في العمل الحزبي انخراطاً تاماً ، ولكن خلال ذلك بالضبط يرسم شخصياتهم ، ابتداء من احساسهم العفوي بالحيـــاة الى سماتهم الفكرية ، رسماً خصباً بليغاً . ان حركة العمال تدفعهم الى اتخاذ موقف ازاء كل قضايا الحياة ، من اسلوب التحريض الدعائي الى الحب شخصياً ، بالارتباط العميق بالثورة . وشخصيات الثورة تتمايز بعضهـا عن بعض عبر معاناتها الشخصية وعبر السيطرة على المسائل الاجتماعية الموضوعية الكبرى سيطرة شخصية .

وهكذا فان غوركي امين على الدوام للحقيقة بالمعنى الكبير والعميق للكلمة . ولهذا بالذات لايحصر غوركي نفسه ، في تعبيره الكتابي ، ابداً في حقيقة سطح الحياة اليومية ، تلك الحياة الوسطية الضيقة . انه يخلق حالات يستطيع فيها ذاك الجوهري ان يعبر عن نفسه تعبيراً حراً ، ويخلق اناساً يتصفون شخصياً واجتماعياً بأنهم يطمحون في كل حالة الى هذا الجوهري . وان غوركي ليدع هؤلاء الناس يعبرون عن انفسهم تعبيراً يتجلى فيه الجوهري على اضبط وجه .

ولهذا السبب تبلغ اية صياغة للانسان ، لدى غوركي ، ذروتها في خلق السماوات الفكرية البارزة المعـــالم . وغوركي هو فنان كبير سواء في تهيئة النمو البطيء اللا واعي في داخل الانسان او في ابراز العُقَد ابرازاً حقيقياً وجلياً . انه ليرفع بجدارة ادبية ضخمة كلا من هذه العقد الى أعلى مستوى في وعي التعبير ، الممكن هنا عينياً . حين عاشت نيلوفنا بعد اعتقال ابنها لدى رفاقه وتبادلت معهم الحديث حول حياتهم قالت ، الآن استطيع ان اقول شيئاً عن نفسي وعن الناس ، لأني بدأت أفهم ، لأني استطيع أن أقارن . لقد عشت في الماضي عيشة يرثى لها ولم يكن لدي مقارنات . أجل ، اننا نعيش جميعاً على نفس الطراز وإني لأرى الآن كيف يعيش الآخرون واتذكر كيف كنت اعيش . انه لأمر مرير وصعب .»

ان الحالة والتعبير ينمان عن حقيقة ادبية عميقة . والأهمية الأدبية الكبرى لأعمال ادبية مثل « الأم » ذات صلة وثيقة بكونها تتخطى الشعور البورجوازي بالحياة ، من ناحية المادة ومن ناحية الشكل . ان الناس الذين يرتبطون بعضهم ببعض ارتباطاً عميقاً عبر فعالياتهم الاجتماعية ، كشخصيات ، والذين لم يعودوا يلتقون لقاء عرضياً خالياً من التفاهم بل يتوجهون بحديثهم الواحد الى الآخر ، هؤلاء وحدهم يستطيعون ان يجدوا حالات ، يمكن فيها النطق بمثل هذه الكلمات على نحو دقيق محكم ، كما يفعل ابطال غوركي .

ان هذه الثقافة غير موجودة حتما في النزعة الواقعية للبرجوازية المتأخرة ، ولكن قسما من كتابنا يفتقر ايضاً حتى الآن الى ثقافة النزعة الواقعية . وثقافة النزعة الواقعية والقدرة على صياغة السياء الفكرية هما امران مرتبطان ارتباطاً لا انفصام فيه . ان تقليد البقاء ضمن اليومي الوسطي قد اعاق كتابنا عن صياغة السياء الفكرية من ناحيتين : أولا ليست شخصياتهم مكونة تكويناً يبدو فيه التعبير الفكري الراقي بالفعل عن مجمل الحالة،على لسانهم ، كتعبيرهم الشخصي حقاً. وثانياً ان الحالات قد انشئت على نحو يجعل مثل هذه السجالات غير ممكنة . ان مادة الحياة نفسها تقدّم نقاط تحول كبيرة . لكن هؤلاء الكتاب لم يعرفوا بعد الارتقاء بها تأليفياً . انهم يضعفونها كما هو معتاد .

ولقد اصبح نموذجياً بالنسبة لقسم من ادبنا ان تنقطع المحادثات الحاسمة في اللحظات الحاسمة . ويبين كتابنا او اشخاصهم ان ما كان ينبغي ان يؤلف القسم الجوهري من المحادثة وذروتها الفعلية ، من الناحية الشخصية والاجتماعية ومن ناحية النظرة الى العالم يظل طي الكتمان. « ليس ثمة وقت» لذلك ،كما يقولون في الغالب . وهكذا يواصلون بشكل مستور اتباع ذلك التقليد الواسع الانتشار فقط ، ذلك التقليد الذي يسود في الأدب الغربي الحديث ،والذي تغـــدو بموجبه الصراعات المبدئية بين الناس والطابع الفكري في صداماتهم من نوافل الأمور . اذ لا يقوم بهذه المحادثات « الذكية » ، حسب رأي الكاتب البرجوازي ، سوى ممثلي التنوير العقلي السذج والعدميين والادباء المرمين . اما بالنسبة للبطل المعاصر والكاتب والقارىء فليس ثمة وقت لمثل هذه المحادثات . وهذا أمر طبيعي بالنسبة للادب البرجوازي في مرحلة انحدار الرأسمالية .بيدانه اذا لم يعمد الى صياغة عُقد التطور فلن تنشأ أية حاجة للارتقاء بصياغتها عن طريق ادخال الوعي . وهـــذه العقد بالذات ذات اهمية حاسمة لنا .

اذن حين لا يكون لدى شخصياتنا الادبية وقت من أجل هـــذا الأمر الجوهري فثمة ببساطة نقص في ثقافة التأليف . اما الى أي حد يصل المؤلف ، ازاء كل حالة جزئيـة ، في تعليله ان الاشخاص هنـاك او آنذاك لم يكن لديهم وقت . فعلا ، فهذا أمر لا أهمية له . لقد وجدت الشخصيات في التأليف الرائع ، كما لدى غوركي ، وقتاً كافياً على الدوام من اجل كل ما هو ضروري لتحديد سماتها والعمل على اخراج المسائل في كل غناها وتنوعها ، حتى ولو اراد الكاتب ان يبرز وتيرة عاصفة السرعة للاحداث .

ومن المؤسف ان هذا التجنب للصراعات الحاسمة ، التي ترقى فيها المسألة والشخصيات الى المستوى الذي بلغه واقعنا فعلاً ، ليس ظاهرة نادرة الوقوع . ان هـذا التجنب الجوهري يظهر بكل سذاجة في دراما بوغودين الناجحة جداً « الارستقراطيون » .

فمن المعروف ان المحور الدرامي لكل القطعـة يقوم على المساجلة التي دامت ساعات بين رئيس ادارة الدولة السياسية وبين اللصة صونيا . لقد صارت صونيا بعد هذا الحديث انساناً جديداً . ان هذا ملمح رائع في واقعنا . لكن ماهو الشيء الذي تمت صياغته من هذا الواقع في الدراما ؟ لقد اشير اشارة قصيرة الى أن صونيا قبل هذا الحديث كانت لصة عريقة وعنيدة ، وبعد هذا الحديث جرى في حياتها تحول كلي . اما ذاك الحديث فلا يقدم منه بوغودين شيئاً ، بل يدخـل هذه النتيجة ببساطة في دراماه . ففي هذه الحالة يتحتم بدهياً ان يكون الواقع اغنى وأرقى من الادب . ذلك ان مثل هذه الاحاديث قد جرت فعلاً في الواقع ومارست على الناس بالفعل تأثيراً مبدّلا ، وصنعت منه اناساً جدداً فعلا . وهذه النتيجة ما قدمت لنا في الواقع كهدية ، بل كافح من اجلها اناس مرموقون كفاحاً صعباً . ومن المفهوم تماماً ان يصفق الجمهور هنا تصفيقاً حماسياً ، الا انه يصفق للبطل

الواقعي في قناة البحر الابيض ، وليس النتيجـــة المضافة الى الحل غير المتوقع لتعقيدات القطعة المسرحية .

ويبدي ان مثل هذه الأخطاء لاتظهر ، بهذه البساطة الواضحة للعيان ، على السطح ، كما هي الحال هنا . ومع ذلك فهي لاتزال شائعة . لنأخذ كمثل على ذلك أثراً مرموقاً من ادبنا مثـل « المعدمين » لكاتب بانفيروف . ان موضوع القسم الثاني هو التضاد النموذجي الأصيل والمثير للغاية بين مرحلتين في الكفاح من أجل الشيوعية في القرية . وقد صمم بانفيروف ممثلي هاتين المرحلتين ، اوغنيف وشداركين ، في ملامحها النموذجية تصميماً صادقاً. غير انه حين يصل الى السجال الكبير بين المبدأين ، الى تخطي كومونة شيوعية الحرب المجردة ــ المثالية، يصنع بانفيروف الحدث على نحو يجعل المناقشة بين اوغنيف وشداركين مستحيلة . ففي البداية يتناهى الى سمع اوغنيف عرضاً بعض كلمات شداركين عنه : « لقد قام هؤلاء الناس بواجبهم في الجبهة . هناك اقتضت الحاجة هذه ... ماذا يقولون ؟ هذه الحماسة ... أما الآن فتمس الحاجة الى شيء آخر » .

ان اوغنيف مخيب الأمل . وعن خيبة أمله يصدر سلوكه ــ صدوراً يكاد يكون انتحارياً ــ في الدفاع عن السد المقام ضد الجليد . وبعد أن اصبح اوغنيف مشوهاً وتسلم شداركين الكومونة أحس هذا نفسه ، انه كان من الضروري اجراء حساب موضوعي مع اخطاء عهد اوغنيف . « لو كان ستيبان سليم الصحة لكان كيريل صارحه على الدوام بما يفكر به حيال بروتسكي غير ان ستيبان مريض .. و كيريل يحترم ستيبان ولم يلمس في نفسه القدرة على دعوة اعضاء الكومونـه ومصارحتهم بأنهم لم يفعلوا ما كان ينبغي عليهم ان يفعلوه ... »

لكن بانفيروف نفسه يحس بأنه تخلى عن امكانية مثمرة وهامة ويبدي ان الحوادث يمكن ان تقع على هذا النحو في الواقع ، وان تغدو مثل هذه المناقشة.

مستحيلة . غير ان مادة الواقع هذه لاتصلح لمرامي الأدب العظيم ، ويجب أن تعدل وفقاً لهذه المرامي ، كما غيّر شكسبير تتابع الحوادث الزمني وقصصه الايطالية وكما غيّر بلزاك وستاندال احداث الحياة الفعلية المعطاة لهما في خدمة اغراضهما ، كيما يستطيعوا بفضل هذا التغيير بالذات عرض الواقع في شكله الارقى .

ان حادثة اوغنيف ومرضه يدخلان كنماذج في عداد الصدف السيئة التي لم تحذف ادبياً . وعلى كل حال يتعارض الاستناد الى هذا الباعث مع الخط الرئيسي لتفتح الموضوع . وبديهي أن الأدب لايستطيع التملص من صياغة الصدفة ، لكن الصدفة في الأدب تختلف عنها في الحياة اليومية . ففي الواقع تفعل ملايين وملايين الصدف ، فعلها ومن مجموعها تتبلور الظروف . وينبغي في الادب صياغة هذه اللانهاية الواسعة صياغة عينية ، بالاحضار الحسي المجسد للترابط الديالكتي بين الصدفة والضرورة ، من خلال وقائع ملموسة قليلة . ولا يسمح في الادب الا بمثل هذه الصدف التي تبرز على نحو معقد و « ماكر » الملامح الاساسية للحدث ، للمسألة ، والشخصيات ، والتي تسمو بها . وحين تقوم الصدف بهذه الوظيفة فقد تكون من جهة اخرى أشد غرابة . ولنذكر هنا المنديل في « عطيل » ، حيث ان حدة هذه الصدفة ودناءة دسائس ياغو قد أدتا الى تبيان الجوانب الكريمة في شخصية عطيل وديدمونه والثقة المطلقة بينهما . ولنذكر ايضاً الجسارة التي يستخدم بها تولستوي الصدفة التي جمعت مجدداً بين نشلودوف كمحلف وماسلوفا كمتهمة في دعوى محكمة .

ان الصدفة في رواية بانفيروف ذات معنى تأليفي متناقض وذات نتائج متعارضة كلياً ، في ابراز شخصيتي اوغنيف وشداركين ، ولا سيما في صياغة النموذجي فيهما بالانضاج الواضح لسماتهما الفكرية الشخصية . ان الصدفة تفقد هنا صفتها الفنية ـ العقلية وتهبط بمستوى الاثر الى الفردي ـ المرضي . أجل إنما المرض مرض ليس إلا .

ومن الواضح ان ثمة اوضاعاً ، يكون فيها امتناع التفاهم بين النـــاس واضطرارهم للانسياق في صلات عرضية مجتة صادراً عن المادة الادبية ذاتها. ومثلنا على ذلك رواية « الاوديبي الأخير » لفادايف . ان فـادايف يصور هنا تطور لينا في بيت هيمر الرأسمالي ، ويبين كيف انها في هـــذه البيئة الرأسمالية تشعر باقترابها العاطفي المتعاظم باستمرار من البروليتاريا الثورية . لقد نجم عن توحدهـا ذاك بالضرورة تكنيك في العرض ،يقوم على انقطاع صلات الناس وعدم تفاهمهم . وحتى في خطواتها الأولى للاقتراب من البروليتاريا ، حيث يقابلها العمال بعدم ثقة لها ما يبررها ، يبقى هذا الاسلوب في العرض مشروعاً ويقـدم مشاهد جميلة مثل مساهمة لينا في الانتخاب .

ومع ذلك فانهذا الاسلوب في العرضيقيم هنا عائقاً أمام الـكاتب، يحول دون التفتح التام لشخصياته . فهو يقول: لقد كانت لينا ذاتفكر جريء وشجاع وكانت في منتهى الاخلاص ازاء نفسها ذاتها،فلم تحاول على الاطلاق انتخفي حقيقة مـا ، مكتشفة ، مهما كانت مرّة ، وراء أي صنم ، مهما كان عزيزاً غالياً . ان فادايف قـد استنطق السياء الفكرية لأبطـاله الرئيسين ولم يقم بصياغتها . وفي القسم الأول من روايته استخدم وسيلة العرض ذاتهـــا في صياغة العلاقات بين الشيوعيين ، صونيا وسرجي ، في محادثتها الكبيرة . وما نتج عن ذلك هو أن ملامح الشخصية البشرية لهؤلاء الاشخاص وعلاقاتهم الشخصية الانسانية بعضهم مع بعض تتراءى امامنا حقاً في رقة وحيوية عظيمتين . لكنهم كشيوعيين لا يتميز أحدهم عن الآخر تميزاً شخصياً محدد المعالم وتفتقر سماؤهم الفكرية كذلك، بمقدار كبير أو صغير ، الى النمو السليم .

وحين يظهر هذا الضعف ، حتى لدى كتاب كبار مثل فادايف ، فـلا عجب اذا وصل الضعف لدى الكتاب الأقل أهمية، وعجرد المقلدين، الى حد التباس

واضطراب تعبير ابطالهم، أو بكلمة أدق اذا وصل الى العجز، الذاهب حتى الحال، عن التعبير عن تطور افكارهم، في الاحاديث والمناقشات الخ، تعبيراً مفعمـاً بالمضمون والاثارة . وكل هذا يفضي بصورة لايمكن تجنبها الى أن السياء الفكرية للشخصيات تفقد كل تعيين في ملامحها. ان التقاليد السلبية للنزعة الواقعية البرجوازية الحديثة والثقافة الفنية الناقصة وضعف التأليف، كل هذه تحد من القدرة على رسم الشخصيات وترهق الصياغة الفنية الاصيلة للانسان الجديد في المجتمع الاشتراكي .

ان هذه التقاليد المزيفة تجد اقوى تعبير عنها في المسألة التـأليفية لربط الحياة الخاصة بالحياة العامة. لقد نوهنا بأن هذا التناقض يهيمن على الادب البرجوازي. غير ان المجتمع الاشتراكي يطرح هـذه المسألة على نحو آخر . ومع ان كتابنا يدركون على العموم هذه المسألة فان قسماً من ادبنا لا يستجيب لهذا النمو المتضافر الوجودي والداخلي للمصالح العامة والخاصة. وهذا النمو الذي لا يلغي الصراعات في الحالات الفردية يتجلى اغلب مايتجلى في هذه الصراعات وخلالها . ان الارتباط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة العامة لشخصياتنا الادبية تبقى غالباً خـاضعة لعالم الصدفة ومجردة، تخطيطية ووحيدة الطرف . هذا يعني ان ما يقيم الصلة بين الاثنتين هو ملمح مأخوذ اعتباطاً بصورة عرضية . وفي كثير جداً من الاحيان يكون الاحساس بالجديد وبالصلة السليمة موجوداً ولا ينقصنا سوى الجسارة في الطرح الأدبي للمسألة وعمق الثقافه الأدبية، كيا نجعل هذا الاحساس صياغـة فعلية تامة ..

ففي رواية بانفيروف التي تناولناها فيا سبق يتم انطلاقاً من شعور سليم، تصوير التطور الانساني لكيريل شداركين مقترناً بتطور قصصه العاطفية وبعلاقاته بنساء ثلاث . بل ان المرء ليتملكه الشعور بأن هؤلاء النساء الثلاث بالذات يمثلن واقعياً ثلاث مراحل من تطور شداركين الانساني ـ الاجتماعي وان نشأة كل علاقة

حب وانفصامها ليس صدفة عرضية ، بالمعنى الادبي الرفيع للكلمة . غير ان بانفيروف لم يستطع في الصياغة ذاتها تخطي هذه الصفة العرضية .

وهنا بالذات يتجلى معنى صياغة السياء الفكرية بصورة مجسمة . لماذا كانت صلات الحب في الأدب القديم ثمرة ضرورة عميقة قاهرة ؟ لأننا نعايش على الدوام كيف يستبد هذا النوع من الحب بمجامع الشخصية في درجة معينة من تطورها . ان الحب بين فيرتر ولوته ما كان يمكن ابداً أن يفعل فعله القوي لو لم يتسن لغوته اظهار الضرورة النموذجية بالذات لهذا الحب ، عبر الصياغة . الا ان الصياغة تسلك دروباً ملتوية جـــداً . وينبغي علينا أن نتعرف على حماسة فيرتر الخاصة للحضارة اليونانية وموقفه من كلوبستوك واوسيان الخ . . لا لكي نستشف فيه ذاته نموذجاً للمثقفين المتمردين قبل الثورة الفرنسية فحسب بل لنرى ايضاً ان شخصية لوته وشروط حياتها كانت بالضبط ماتوقعه الشاب فيرتر من الحياة ، بهذه البسيكولوجيا في هذا الوضع الاجتماعي ، بهذه الروح المتمردة ضد المجتمع . ان الحب بين فيرتر ولوته لم يكن مجرد تفجرات مشاعر في حياة انسانين فتيين . انها مأساة فكرية . فالحب هنا يضيء بألقه الملامح الاكثر روعة والاكثر ظلمة في الحياة الاجتماعية ؛ تلك هي اللحظة الفكرية التي لم يتمكن كتاب كثيرون من اضفائها على المصير الخاص لشخصياتهم . ولهذا تبقى المصائر التي يصوغونها خاصة ، عرضية ومعتمة ، وعفوية ، وفردية .

ونحن نعتقد أن كل هذه الظاهرات تجد جذورها في تقاليد ادب البرجوازية المتأخرة . وحين يقف احد الناس من هذه التقاليد موقفاً انتقادياً فلن يكون بوسعه أن يكون على وفاق مع قيود النزعة الطبيعية الغليظة التي فرضناها نحن على أنفسنا ، والتي تتناقض مع كل تطور الثقافة الاشتراكية في ميدان الكتابة .

ان الأمر يتعلق ، ببساطة ، بالنهوض بالمستوى الفكري لأدبنا . فقد جرى حول هذه النقطة كلام كثير وصحيح . اننا نريد هنا أن ننوه بالجانب الفكري العقلي الشكل ذاته وبأهميته في اتقان التأليف وتطور الشخصيات . ان الثقافة الأدبية الأصيلة تتطلب استيعاباً أعمق وأحفل بالحيوية وأقل تخطيطية للعلاقات بين الفرد والمجتمع كما بين الفرد والآخر . وهذه الثقافة وحدها توفر امكانية الجسارة الفعلية في الكتابة ، والتحرر من القيود الضيقة لوسطية الحياة اليومية ، والتوقف دوماً امام ذلك الاستثنائي الفذ الذي ينتجه مجتمعنا الاشتراكي بوفرة .

انها لعلامة جيدة ان عدداً كبيراً جداً من كتابنا وعلى الأخص قراءنا يحسون بهذا النقص . ولكن لا يكفي بالنسبة للكاتب أن يحس شعورياً فقط بهذا النقص . ولا بد له من بلوغ درجة الوضوح حول أسباب هذا النقص الادبية وأسبابه المتعلقة بالنظرة الى العالم . ان اهرنبورغ مثلاً يحس بأنه ليس ثمة ولا واحد من شخصياته الايجابية يناسب الضخامة الهائلة لعملية البناء . لكن كيف يريد اهرنبورغ ان يزيل هذا العيب ؟

هل يقوم باستعراض في كل مرة ، كما في «اليوم الثاني» ، لسلسلة من الاشخاص والمصائر ذات التمثيل الواسع كي يعوض الى حد ما بالكمية عن النوعية المفقودة ؟ انه جهد ضائع ، ذلك انه حين يرتبط كل من العشرة او الاثني عشر انساناً ، المنخرطين في البناء ، عبر خيط طليق ومجرد من حياته الشخصية ، بالقضية العامة فلن تكون ابداً حصيلة جمع اثني عشر تجريداً صلة عينية غنية بالمعنى . ويجب علينا هنا أن نؤكد ان «اللحظة الفكرية» تلعب دوراً كبيراً بالذات لدى اهرنبورغ ، في صياغة شخصيات أبطاله . لكن من المؤسف ان التطور الدرامي الأصيل لأفكار ابطاله يترك المكان لتتابع سينمائي بحت للصور .

- لقد قال امرسون مرة انه « ينبغي على جماع الانسان ان يتحرك دفعة

واحدة » . هنا يتجلى سر الصياغة العظيمة للشخصيات . ان صياغة الشخصيات لدى الواقعيين الكبار ، شكسبير ، غوته ، بلزاك ، تستند الى ان شخصياتهم تؤلف وحدة متحركة ، وحدة تحرك نفسها على الدوام دفعة واحدة ، وان كانت تتحرك ضمن تناقضات . ان وحدة الانسان المصاغ التي تصبح مستحيلة بدون الأداء التام للسماء الفكرية تعطي شخصيات الأدباء الكبار غناها الذي لا يمكن تجاهله . انها تنتصب امامنا غنية متنوعة كالواقع ذاته وانها في الدوام اشد تنوعاً « ومكراً » من اذكى افكارنا عنها .

ان نزعة الرصف النقطي الملون والمتموج في الأدب المتأخر ليست سوى فقر مقنع : فأشخاصها ينضبون أمام اعيننا بسرعة . ويسهل علينا ان نحيط بهم بنظرة واحدة وبفكرة واحدة ، احاطة تامة تنفذ الى الاعماق. ونحن لا نحتاج الى هذه النزعة في الرصف النقطي من اجل النقل الفني لواقعنا السوسيولوجي لا بقليل ولا بكثير . نحن نحتاج فقط الى النزعة الواقعية والى ثقافة النزعة الواقعية ، كما هي لدى الكلاسيكيين ، وان كان التعبير عن واقعنا العظيم تعبيراً دقيقاً يتم طبقاً للواقع الجديد بمحتويات جديدة تماماً وأشكال جديدة وشخصيات جديدة وأسلوب جديد في رسم هذه الشخصيات وبأحداث وتأليفات جديدة .

ان جماهير الملايين قد استيقظت في واقعنا لأول مرة في التاريخ العالمي على الحياة والوعي والجماعية الفعلية ، لقد خلّف مجتمعنا ، بعيداً وراءه ، من الناحية الاقتصادية والايديولوجية ، الحلم المزعج بالشخصيات المزيفة الفردانية المنعزلة. وقد حان الوقت لأن يتوجه كل أدبنا ، مفعماً بالطاقة والشجاعة ، الى الايقاظ ، ولأن يصوغ عالمهم المشترك في قلب الجماعية الفعلية ، المعاشة ، والشخصية والعاطفية والفكرية ، ولأن ينهض جذرياً من رقدة مرحلة الانحطاط ، حيث لا يتجه الفرد الا الى عالمه الخاص والى حياته الداخلية الخاصة والضيقة والمحدودة والفقيرة .



الصراع بين الليبرالية والديمقراطية في مرآة الرواية التاريخية للألمان المعادين للفاشستية

- ١ -

ان الدور الرائد الذي تلعبه الرواية التاريخية في الأدب الألماني المعادي للفاشستية حقيقة معروفة تجذب اليها الانظار . ومن الخطأ أن يرى المرء في هذا انسحاباً من الحاضر وكفاحاته . وبالعكس ، فهذه الروايات التاريخية هي بدون استثناء تقريباً كتابات كفاحية ضد الفاشستية الالمانية . وهذا الامر يتجلى على أشد ما يكون من الوضوح في رواية فويشتفانغر الأخيرة « نيرون المزيف » . ان البيئة التاريخية بكاملها تلعب هنا كما يقال دور الالبسة والكواليس فحسب : ففويشتفانغر يفضح بتهكم جارح وعبر لوحات كاريكاتورية موفقة عقدة النقص السياسية والانسانية لهتلر وأعوانه المباشرين غورنغ وغوبلز . ويقدم لنا غوستاف رغلر صورة مماثلة في روايته التاريخية « البذار » . ان انتفاضة الفلاحين في المانيا في القرن الخامس عشر قد مكنت المؤلف من عرض الفظائع الهمجية للثورة المضادة والبطولة فائقة الحد التي يقوم بها المناضلون السريون عرضاً حياً امام أعيننا . اما هنريش مان ، الذي كان بين الكتاب المعادين للفاشستية أعمق وأصدق من

استوعب الواقع التاريخي ، فاننا نجد لديه اماكن يدع فيها تاريخ الماضي جانباً وينشأ يهاجم العدو الراهن الفعلي ، هتلر ، مهاجمة جبهية . ان شخصية المر تسوغ فون غيزه في الرواية التاريخية الممتازة « شباب الملك هنري الرابع » ليست في بعض المشاهد سوى صورة هجائية « للزعيم » واساليبه الديماغوجية في التأثير على الشعب .

لكن كل ماسبق ذكره لايمس الا الجانب السطحي للمسألة . فلو ان هذه الروايات التاريخية ماقدمت بالفعل اكثر من كراسات سياسية في ثياب زاهية الالوان لما كان لها سوى مدلول سياسي يومي راهن . لاشك انها تتضمن هذا المدلول ايضاً ، وهو ليس مما يستهان به بحال من الاحوال . غير اننا نعتقد ان المعنى السياسي والادبي للرواية التاريخية المعادية للفاشيستية لايستنفذ ابداً بهذا المدلول . بل نعتقد بخلاف ذلك ان اعادة التوزيع هذه التي تجري في الادب الألماني الآن ذات اهمية عالية لا من الناحية السياسية فحسب بل من الناحية الادبية ايضاً . ولهذا يبدو انه ليس من غير الجوهري ان نقوم برسم المعالم الاساسية لبعض اللحظات الرئيسية في هذا التحول .

إن احدى اللحظات الرئيسية تكمن في الواقعة المعروفة بان الرواية التاريخية للنزعة الالمانية المعادية للفاشيستية قد نشأت من اجل الدفاع عن المثل العليا الانسانية ، التي سعت الفاشيستية للقضاء عليها نظرياً وعملياً . وهذه الرواية التاريخية لاتقتصر ابداً على الدفاع بل تنتقل الى الهجوم . وهي تريد ان تكشف عن فعالية المثل العليا الانسانية المغيّرة للعالم . وهـذا الطابع الهجومي يسجل انعطافاً في سلوك المثقفين الالمان . فقبل زمن هتلر كانت احدى نقاط ضعفهم الاساسية أنهم لم يدافعوا ابداً بحزم فعلي عن مثلهم العليا الانسانية . وذلك القسم الهام بالذات من المثقفين الالمان ، الذي لم تنل منه الديماغوجية المعادية

للانسانية التي اتصفت بها الدعاية الفاشيستية ، قد نظر الى هذه الدعاية نظرة ترفع واستعلاء واخذ يتهكم عليها بهدوء ، بل إنه غالباً ماتجاهلها تجاهلاً تاماً . ومن الواضح ان ثمة حالات استثنائية بل ظاهرات شاذة مرموقة جداً ، ويكفي ان يتذكر المرء اوسيسكي اوهنريش مان . غير اننا نتكلم هنـــا عن النبرة الاساسية لموقف المثقفين اليساريين في ذلك الزمان .

بعد ان استولى هتلر على السلطة وهاجر القسم الأفضل من المثقفين الالمان، من الأدباء الالمان ، تغيرت الحالة تغيراً اساسياً. فقد تحول الدفاع الحذر المكظوم النبرة الى هجوم يشتد عنفاً على الدوام . ان الرواية التاريخية للالمـــان المعادين للفاشيستية هي تمجيد جليل للنموذج الانســـاني ولأفضل تراث الشعب الالماني والتاريخ الالماني ، وصورة مناقضة لبربرية « الامبراطورية الثالثة » . وهــــذه الصورة العملاقة هي بذات الوقت لوحة ادبية . لقـــد حوربت الفاشيستية بكتابات المهجر حتى بالكراسات . وقد رفع هذا الكفاح النثر الكفاحي السياسي الالماني الى مستوى راق لم يبلغه منذ زمن طويل . ان مجموعتي اعمال هنريش مان النثرية في المهجر قد اوتقتنا هنا الى ذروة لايمكن ان تقارن الا بنتـــاج الماضي البعيد . وتكمن اهمية الرواية التاريخية للالمان المعـــادين للفاشيستية بالضبط في «الجانب الادبي » فقد صاغوا نموذج الانسان الانساني وبعثوا الحيوية فيه بلوحات ادبية حسية ، ذلك النموذج الذي يشـــير انتصاره الاجتماعي بذات الوقت الى النصر الاجتماعي والسياسي على الفـاشيستية والذي حمل شموله وسيادته الانقـاذ الثقافي للبشرية ، ذلك النموذج الذي من اجله اصبح الكفاح ضـد الفاشيستية واجباً ثقافياً على كل فرد .

ان الرواية التاريخية تضع نصب عينيها اذن خلق نموذج بطـل ايجابي . وقد تسنى لها صنعه في بعض الروايات المرموقة . وهذا لايعني فقط ان وضعاً

جديداً للرواية قد نشأ في الادب الالماني . لقد كانت الشخصيات الايجابية في روايات العقود الأخيرة ابطالاً ماسويين أو ماسويين — مزلين . فمن كان يريد الكاتب ان يعرض المجتمع الرأسمالي في صياغة خالية من الكذب والتزويق كان لايستطيع ان يقدم سوى لوحة تدوس فيها آلية هذا المجتمع بلا رأفة على كل تلموح الى ماهو حقيقي وعظيم . لقد تعودنا ان نرى في كل الابطال الايجابيين غير الماسويين اصطلاحا اكاديماً او بالأحرى تقريظاً مدفوع الأجر .

ويكفي ان نشير الى رواية هنريش مان التاريخية لكي نتبين التغير الاساسي الذي طرأ على الوضع . ونحن لانجد لدى بطل هنريش مان الرئيسي اي أثر اصطلاحي مبتذل او مزوق بالاصباغ . انه انسان اصيل وبذات الوقت بطل اصيل ، انه ممثل ذكي ومكافح للمثل العليا الانسانية ، وبذات الوقت ، الشخص المركزي في كفاح يتم له فيه اخيراً انتصار المثل الأعلى الانساني ، بفضل سياسة بعيدة النظر وبعد التغلب على مقاومات رهيبة وبعد سلسلة كاملة من الكفاحات البطولية . اما ان يكون احراز هذا النصر قـد حصل في الماضي البعيد فهذا لايضعف الصفة الراهنة للمشاعر المعبر عنها في هذا العمل الادبي . ان الكتاب المعادين للفاشيستية يرون محتوى وامكانية النجاح في الكفاح ضد الفاشيستية عبر منظور تاريخي كبير . وهذا المنظور هو ، لدى هنريش مان ، على اشد مايكون بعداً وصدقاً . ان سيطرة الفاشيستية لاتمثل امام عيونهم كارثة مباغتة وليست بحال من الاحوال ختام مرحلة تاريخية كاملة ، كما يعلن الفاشيست ، بل انها على العكس تماماً فصل فقط من كفاح يدور منذ قرون بل منـذ آلاف السنين : الا وهو كفاح البشرية ، كفاح الشعب الشغيل في سبيل التحرر الاقتصادي والسياسي والثقافي . ان انتصارات الملك نافارا التي مضى عليها زمن طويل تسمح لنا

باطلالة الى المستقبل البعيد . فكما حل بعد ليلة برتيلمي نظام هنري الرابع الانساني ، وكما ان انهيار حكم القرون الوسطى لم يوقفه التسميم ، والقتل الجماعي ، كذلك سيحل حتماً ، حسب هنريش مان : الانتصار الاكيد للشعب الالماني الشغيل بعد السيطرة الدموية المريعة ، لكن العابرة ، لمحاكم التفتيش الفاشيستية. ان غرف التعذيب ومعسكرات الاعتقال لن تنقذ الرأسمالية الاحتكارية الامبريالية كما لم ينقذ القتل الجماعي في ليلة برتيلمي الاقطاعية المشرفة على الموت .

وبذات الوقت يمارس الابطال الايجابيون في الرواية التاريخية المعادية للفاشيستية نقداً ذاتياً صارماً ، ويخضع لهذا النقد خيرة ممثلي المثقفين الالمان : انه نقد ذاتي للسلوك الجبان الخائف الذي ظهر لدى قسم كبير من المثقفين الالمان في الكفاح ضد الفاشيستية قبل استلام هتلر الحكم ، ويتجاوز هذا النقد الذاتي في احسن الأحوال نقد عقلية المثقفين في السنوات الأخيرة . فخيرة ممثلي المثقفين الالمان سائرون في طريق التعرف على الاسباب الاجتماعية الحقيقية لهذا الضعف : انفصال الادب والكتاب والمثقفين عن حياة الجماهير واغتراب الادب عن الحياة الشعبية وخوف الكتاب من الجماهير ، من الشعب ، وهو خوف لايقرون به بل يستزونه بكلمات متعالية اوتهكمية .

ونجد في رواية « سرفنتس » لبرونو فرانك قالباً جيلاً لهذا النقد الذاتي ولظاهرته النقية الايجابية التي قلما تنطوي على صفة سلبالية صريحة . لقد كانت شخصية الاديب خلال عشرات السنين . في الأدب الالماني الحديث ، وفي كل الأدب العالمي الحديث ، شخصية اناني متطرف يحاول ، في حياة عزلة مقطوعة عن كل العلاقات المباشرة الانسانية والاجتماعية ، ان يحقق احلامه الأشد ذاتية . ونجد في الأدب الحديث ، ابتداء من البروفسور روبيك في خاتمة دراما إبسن حتى طونيو

كروغر لتوماس مان ، طائفة من الوجوه المأسوية او المأسوية الهزلية ، التي تهز المشاعر لصدقها ، تعرض هذا النموذج الانساني . اما برونو فرانك فيرسم بخلاف ذلك شخصية سرفنتس برحابة وحب كيما يضع أمامنا كاتباً ذا قيمة عاليـــة فعلية ، عبّر نشاطه في الحياة عن مصير الشعب بصورة واقعية وعضوية ، ومـا استطاع ان يصبح كاتباً كبيراً الا لأنه كابد مصير الشعب بكل افراحه ومخاوفه مكابدة عميقة وحميمية كمصير شخصي .

ويظهر هذا النوع من النقد الذاتي مراراً ، ليس فقط في شكل الصياغة الايجابية لهذا التضاد غير المعلن ، بل في لغة انتقاد ذاتي صريحة وواضحة تماماً أيضاً كما في رواية فويشتفانغر حول يوسيفوس فلابيوس التي سنتكلم عنهـا بتفصيل فيما بعد وفي سيرة حياة ايراسموس فون روتردام لستيفان تسفايغ .

ان ستيفان تسفايغ هو ، بين جميع الكتاب البارزين المعادين للفاشيستية، أقل من ذهب بعيداً . ويعتبر من بعض النواحي اقل من تخطى العيوب السياسية والايديولوجية للمثقفين الالمان في فترة ماقبل هتلر . فايراسموس الذي صنعه ، هو نموذج الانساني القديم لا الجديد المتنامي الآن ، هو تمجيد للاذعان والمساومة لا الكفاح . ومع ذلك نجد في هذه الرواية التعابير الاكثر حدة عن عيوب المثقفين الالمان ، عن النزعة الانسانية الالمانية قبل زمن هتلر . ان ستيفان تسفايغ يحدد صفة ايراسموس ومعه نموذجاً كاملا للانسانيين بما يلي « ولكن ... مايهيمن على اعمق اعماق الجماهير ، فهم لايعرفونه ولا يريدون ان يعرفوه ».

- ٢ -

إن الرواية التاريخية الجديدة للألمان المعادين للفاشيستية هي مرآة تعكس التحول الايديولوجي الجذري لدى المثقفين . ويتجلى هذا التحول في جميع مجالات الأدب والحياة الثقافية والسياسية .

ونحن إذ نقوم بتحليل الرواية التاريخية الألمانية الجديدة تحليلاً عميقاً فعلاً نجد أنفسنا أمام جميع القضايا المركزية في الحياة الادبية الألمانيـــة . لكن هذه الدراسة الصغيرة لاتضع نصب عينيها هذه الأهداف العريضة الشاملة . وستقتصر على معالجة مسألة واحدة فقط من جملة هذه المسائل وهي مسألة لاتلقي الضوء على جوهر الأدب الالماني الراهن فحسب بل إنها تقع بذات الوقت عالياً في مركز حركة جبهة المثقفين الشعبية وهي بالتالي هامة وحالية إلى أقصى حد .

إن هذه المسألة تدور حول الصراع بين النظرة الليبراليـــة والنظرة الديمقراطية الى العالم ، حول هذا الصراع في سريرة الكتاب . ذلك أننا نعتقد أنه من السطحية ان ننظر الى التعارض بين النزعـــة الليبرالية والنزعة الديمقراطية كتعارض سياسي وحزبي بحت فحسب . لقد كان من النادر في منتصف القرن التاسع عشر أن يجري تنظيم الليبرالية والديمقراطية في احزاب سياسية خاصـــة متباينة تبايناً حاداً وان يظهر التعارض بينها في صراعات حزبية حقاً . ان تاريخ الاحزاب في ذلك الزمان يكشف عن ملمح ، مميز لمعظم البلدان ، يبين ان الليبراليين والديمقراطيين كانوا في غالب الأحيان منضوين تحت نفس الاحزاب وان الصراع بين الليبرالية والديمقراطية قد وجد تعبيراً عنه في قلب الاحزاب في الصراع حول البرنامج والتاكتيك . ان اختفاء الحد الفاصل بينها قد ذهب في بعض الحالات

الى حد تجسدت معه هـــذه الكفاحات في الصراع الداخلي لدى نفس السياسيين حول التكوين او الاختيار بين الاتجاهين . ان الليبرالية تتغلغل من الداخل الى الديمقراطية الثورية سابقاً وتحولها وترجع بها القهقرى الى الوراء . وتبدو بذات الوقت بقايا الديمقراطية والحركات الديمقراطية الجديدة في قلب الاحزاب القائمة ، هذه الحركات التي تولدها معارضة الرأسمالية الاحتكارية وكأنها ضمير الليبراليـة المهذب وندمها .

فمن الضروري اذن أن يرى المرء بوضوح ان المسألة تدور هنا حول تحول في النظرة الى العالم له اهمية حاسمة بالنسبة لكل الثقافة الأوروبيـــة ان تحول وضمور وارتداد الديمقراطية الثورية الى مجرد نزعة ليبرالية يمثل من الناحية السياسية ومن ناحية النظرة الى العالم انعكاساً لتغير علاقة الطبقة البرجوازية بالشعب ، وذلك بالارتباط مع الازدهار التام للرأسمالية وفيما بعد مع تطورها الى رأسمالية احتكارية امبريالية .

إن القضية الجوهرية في هذا التحول هي العلاقـــة بالشعب . ففي زمن انحلال الاقطاعية كانت الطبقة البرجوازية هي الهيئة القائدة للتحول الاجتماعي . ولقد استطاعت ان تلعب دوراً قيادياً في مجرى التحويل هذا ـ لا سياسياً فحسب بل في جميع مجالات النظرة الى العالم ـ لأن مصالحها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كانت تلتقي مع مصالح اوسع الجماهير الشعبية في القضاء على الاقطاعية . ان التطويح بالاقطاعية والتصفية الجذرية لبقاياها يستجيبان للمصالح الحيوية للفلاحين وبرجوازية المدن الصغيرة والمثقفين والبروليتاريا الناشئة وشبه البروليتاريا ، استجابتها لمصالح البرجوازية . وهذا السبيل المشترك هو الذي جعل الثورات المظفرة في القرن السابع عشر والثامن عشر في انكلترا وفرنسا ممكنة . إن البرجوازية وبالدرجة الأولى مثقفيها قد انخرطوا في هذه الكفاحات ، كممثلين للمصالح التاريخية العالمية الكبرى للشعب بكامله ، كممثلين لأعمق أماني ومطامح كل الشعب ، ليس فقط

في ميدان السياسة بل في جميع مسائل الثقافة . ان فلسفة وأدب التنوير الرائعين يجدان أساسها في هذه الحالة الاجتماعية ، في علاقة حملة الثقافة هذه بالشعب .

في منتصف القرن التاسع عشر تبدلت هذه العلاقة من الأساس . فلم يعد القضاء الجذري على بقايا الاقطاعية هو الذي يحتل مركز اهتمام البرجوازية ، بل حماية تطور الرأسمالية دون ان تعترضه عوائق حيال مصالح الشعب ولاسيامصالح العمال والفلاحين.. ومعركة حزيران في باريس عام ١٨٤٨ تلقي ضوءاً ساطعاً على هذا التحول . فالحلفاء المزعومون للحاقبة قد وقفوا الى جانب ذلك « النظام » الذي يهرق دم العمال .

وقد مارس هذا التحول تأثيراً حاسماً على البلدان التي لم تكن في ذلك الزمان قد قامت بعد بتصفية بقايا الاقطاعية ، والتي كانت فيها تصفية الاقطاعية تحتل في ذلك الوقت بالذات مركز الحياة السياسية والاجتماعية ، أي على المانيا . ان نضال البروليتاريا البارسية في حزيران قد قرر مصير الثورات البورجوازية في اوروبا الوسطى . لقد قرر مصيرها قبل كل شيء لأن قسماً ملحوظاً من البرجوازية والمثقفين البورجوازيين قد فقد الايمان برسالته كممثل لمصالح الشعب الشاملة ضد الاقطاعية . وهكذا انقلبت هذه الكتلة الصغيرة من الديمقراطيين الثوريين الأمناء اكثر فأكثر باستمرار الى زمرة معزولة لا نفوذ لها : إنها تلك الكتلة التي لم تنضم الى الحركة العمالية . .

إن الايديولوجية الليبرالية ، هذا « التقدم » على الدرب المتعرج الحذر للمساومات التي لم تنقطع ، هي تعبير عن التراجع عن الثورة والخوف من التنفيذ الجذري للتحول الديمقراطي للمجتمع . وقد ارتدى هذا الذعر لدى الاوساط البرجوازية القائدة شكلا ليبرالياً في النظرة الى العالم ، يقوم على أن تأمين تطور الرأسمالية عبر مساومات مع الحكم المطلق والاقطاعية افضل من القفز في المجهول عن طريق تحقيق الأماني الديمقراطية للجماهير والتعبئة الديمقراطية .

لقد رأى ماركس هذا الانعطاف بوضوح أثناء ثورة ١٨٤٨ ووصفه وصفاً بارز القسمات . فقد قال عن الثورات القديمة « إن البورجوازية كانت في عام ١٦٤٨ متحدة مع النبالة الجديدة ضد النبالة الاقطاعية والكنيسة السائدة . وفي عام ١٧٨٩ اتحدت البرجوازية مع الشعب ضد الملكية والنبالة والكنيسة ـ ولهذا لم تكن هذه الثورات انتصاراً لطبقة معينة في المجتمع على النظام السياسي القديم . لقد كانت الاعلان عن النظام السياسي للمجتمع الاوروبي الجديد . لقد انتصرت البرجوازية فيها، لكن نصر البرجوازية كان حينذاك نصر نظام جديد للمجتمع». أما في ألمانيا عام ١٨٤٨ فالأمر يختلف عن ذلك تماماً « إن البرجوازية البروسية قد رُفعت الى مستوى الدولة ، ولكن لا كما تمنت هي عن طريق تسوية سلمية مع العرش ، بل عن طريق الثورة . فكان عليها أن تمثل لا مصالحها الخاصة بل مصالح الشعب ضد العرش أي ضدها ذاتها . ذلك ان حركة شعبية قد مهدت لها الطريق».

كيف تبدو هذه الحالة المتغيرة في نظرة المثقفين الى العالم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ؟ لقد نشأت لدى المثقفين تناقضات عميقة ثقافية ومتعلقة بالنظرة الى العالم . إذ أن عدم التخلي عن التمثيل الايديولوجي لمصـــالح كل الشعب الشغيل ليس مسألة تتعلق بالتراث الثوري الديمقراطي فحسب بل مصلحة حيوية أولية للمثقفين ايضاً . ان التخلي عن ذلك يعني بالنسبة للمثقفين الانتحار . فان تخلوا عن ذلك بصراحة واخلاص ذاتياً، فان فعاليتهم ومهنتهم تفقدان الصدى الاجتماعي الفعلي وتخدمان فقط تلبية الحاجات الكمالية لفئة عليا صغيرة في المجتمع ، وان تم التخلي على نحو يتبنى فيه المثقفون آراء البرجوازية التبريرية الكاذبة،عن تطابق المصالح الخاصة للبرجوازية مع مصالح الشعب الشغيل ، فان سم هذا الكذب يتسرب الى كل بوادر المثقفين المنتجة ويفككها من الداخل ويرجع بها القهقرى ، عبر الخداع الموضوعي الذي غالباً ما يكون ذاتياً أيضاً . لقد قال هنريش مان قولاً صادقاً جداً يدل على بعد نظر « ان يصبح الكاتب عظيماً فهذا أمر يتعلق بالمقدار الذي تطلبه طبقة ما » . .

ان الصعوبة الخاصة في وضع المثقفين ترجع إذن إلى أنهم لايستطيعون أن يمثلوا مصالحهم الحيوية الأولية بصورة فعلية إلا حين يجابهون صراحة السياسة الرجعية للطبقات السائدة ، وإلا حين يساندون الجماهير في كل المسائل التي تتعارض فيها مصالح الطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الشغيل الفقيرة ويدافعون عن هذه المصالح ويضفون عليها طابعاً عاماً .

ان ثمة رأياً حول هذه الحالة المعقدة جداً واسع الانتشار ، إلا أنه لايصمد للنقد ، وفحواه ان مثل هذا التمثيل الديمقراطي الثوري لمصالح الشعب الشغيل يقتضي بدون شرط وفي كل الظروف الانضمام الفوري لحركة العمال الثورية والاطاحة الثورية الفورية بالنظام الرأسمالي . غير ان الواقع اعقد من ذلك بكثير . فحين قام لينين بتحليل الوضع الثوري في روسيا عام ١٩٠٨ أكد فعلاً ان ثمة ثورة ديمقراطية بورجوازية موجودة على جدول الاعمال . لكنه أبرز على الفور أن التحليل لايستنفذ بهذا التأكيد . لقد كانت الثورات البرجوازية التي تنتهي ببساطة بانتصار البرجوازية او فئة منها على الخصم ممكنة ، إلا أن الأمر في روسيا مختلف . ان انتصار الثورة البورجوازية لدينا أمر غير ممكن كانتصار للبرجوازية . انه كلام مفارق في الظاهر ولكنه مع ذلك صحيح » .ان الاحداث المتأخرة ، ولا سيا تجارب الكفاح الاسباني من اجل الحرية ، قد بينت كم كانت تثبتات لينين عميقة وصحيحة . ان هذه التثبتات بالنسبة للمثقفين على درجة عالية من الاهمية ، لأنها تظهر كم هي عظيمة الامكانيات السياسية والثقافية والخاصة بالنظرة الى العالم ، التي تنطوي عليها مأثورات الديمقراطية الثورية ، حتى في زمن الرأسمالية الاحتكارية ، وكم هو واسع ذلك المدى المكرس لها أيضاً في هذا الزمان .

ومن الواضح أن كل هذا يخلق للمثقفين مسألة صعبة . وليس من قبيل

الصدفة أن قسماً كبيراً منهم لم يستطع أن يقطع الصلة مع الاتجاهات البرجوازية السائدة رغم عدم رضاهم عن الوضع السياسي والثقافي السائد ورغم الشعور المتفاقم بانفصالهم عن حياة جماهير الشعب الواسعة . وهذا الامر له اسباب عديدة وشديدة التعقيد - وان تحليلا لها وان كان لايمس سوى الخطوط العريضة سيخرجنا عن اطار هذا البحث ، لكننا نود التنبيه الى بعض وجهات النظر الرئيسية فقط - فهنا نجد قبل كل شيء التقسيم الرأسمالي للعمل الذي يجعل عمل المثقفين اختصاصياً الى اقصى حد ويجعله بالتالي خلال ذلك بالذات خاضعاً مادياً وروحياً للنظمات السائدة الحكومية والاقتصادية والاجتماعية . وينجم عن هذا الخضوع المادي والروحي ان قسماً ملحوظاً من المثقفين يرتمي طوعاً تحت جناح الايديولوجيـــة السائدة . وقد ينتج من هذه العملية أيضاً أن التقسيم الرأسمالي للعمل يعمل كذلك على أن يعيش القسم الاعظم من المثقفين حياة عزلة تامة عن حيـاة الجماهير الشعبيـة وعلى ألا يدخل عبر نشاطه بتماس مع حياة الجماهير . وفي هـذه الحالة الانعزالية التي لايمتلك فيها الانسان الفرد أية معايشات فردية ألبتة ، كان يستطيع بها ان يعارض الدعاية الرسمية تلقائياً ، أو يمتلك فيها معايشات قليلة الى أقصى حد ، يقف حتى المثقفون الأشد اخلاصاً موقفاً سلبياً ولا يبدون مقاومة لايديولوجية الفئة السائدة الرجعية التي تعادي الشعب وترهبه .

ان التطور التام في التقسيم الرأسمالي للعمل يشترط بذات الوقت رسملة الفن والادب والثقافة بمجموعها .. وقد وصف بلزاك في رائعته « الفنة » الأوهام الضائعة » أول المعارك الكبرى التي تغلبت فيها الرأسمالية على استقلال الكاتب . وتظهر رواية سنكلير لويس الجميلة « مارتان أروسميث » نصر الرأسمالية الحاسم على العلم ومحاولات بعض الأفراد ، الباسلة والذاهبة عبثاً ، التحرر من نيرها . ان المرحلة الامبريالية تحمل معها ، كصفة خاصة ، الاستغلال الرأسمالي للأدب والفن

المعارضين . وفي حين كانت المراحل الأكثر بداية لتطور الرأسمالي تطلب من الفنانين الاستسلام الكلي ازاء الايديولوجية السائدة ، وتضع المعارضين أمام الخيار بين هذا الاستسلام او المقاساة البطولية الجوع ، يحوّل اليوم الناشرون الرأسماليون الحركات المعارضة ويسخرونها لخدمتهم ، الأمر الذي ينشأ معه بالضرورة خضوع أكبر لم يسبق له مثيل ، من قبل المثقفين ، ازاء مساعي البرجوازية الرجعية المسيطرة ..

ومن الطبيعي انه لم توجد ابداً مرحلة أذعن فيها جميع المثقفين بدون مقاومة للمرامي الايديولوجية الرجعية . لكن الحالة الاجتماعية في ثلاثة ارباع القرن الاخيرة كانت تتصف في أوروبا الغربية ،بأن المعارضة حتى الأشد استقامة واقتناعاً لم تكن قادرة على ايجاد صلات جدية مع الجماهير الشعبية ، وعلى تهيئة مبادىء ديمقراطية واضحة ، لا في الميدان السياسي ولا في الميدان الثقافي .وكان ثمة كثيرون جداً ممن سكبوا ، بنوايا غاية في الطيبة ، فيضاً من الماء الليبرالي على خمرتهم الديمقراطية ، وممن أضفوا على الايديولوجية الليبرالية الاعتقاد ، بان المرء يستطيع أن يفعل كل شيء في سبيل الشعب ، دون أن يسأل الشعب ذاته ، ودون أن يمنحه دوراً فعالاً في الدفاع عن مصالحه الخاصة . وكان ثمة من جهة أخرى كثيرون ممن عبروا عن خيبة أملهم بالسياسة الليبرالية ، بأشكال رجعية ، وسحبوا خيبة أملهم بالليبرالية بصورة مغلوطة على الديمقراطية ، فغدوا ضحية الدياغوجية الرجعية التي تماثل بسهولة بين الليبرالية والديمقراطية ، وتتجاهل التعارض المتزايد حدة على الدوام بينها وتتنكر له .

ان المانيا تحوز من بين جميع الشعوب المتمدنة الرائدة على أضعف التقاليد الثورية . ومما يلفت النظر ان ثورة عام ١٨٤٨ التي امتلأت ، وان لم تكن مظفرة ، بأحداث بطولية جمة قد سميت من الجميع تقريباً « السنة الرائعة » . وواقع أن هدف الثورة الديمقراطية في المانيا ، ألا وهو الوحدة القومية ، لم تحققه

هذه الثورة بل حققه بسمارك واسرة هوهنزلرن ، ان هذا الواقع قد أدى الى بروز النزعة الليبرالية القومية التي قامت بتصفية كل تراث ديمقراطي وتحولت أكثر فأكثر الى ممثل لمصالح الصناعة الثقيلة وبالتالي الى اداة رجعية في الداخل وعدوانية في الخارج لسياسة هوهنزلرن الامبريالية .

إن التقاليد الديمقراطية كانت في المانيا ضعيفة ومفككة الى حد أن حتى انهيار حكم اسرة هوهنزلرن في الحرب الاستعمارية واعلان جمهورية فايمار لم يؤديا الى نهوض جديد . وقد وصف هنريش مان هذا الجو وصفاً قوياً دقيقاً اذ قال «إنه تخاذل لا مثيل له ابداً ، وهو يعكس صورة الجمهورية في ساعاتها الاخيرة ، لقد حل الخور بدون دواع مفهومة . ان الاقتصاد قد تعطل ايضاً في أماكن اخرى . لكن لو كان ثمة من يتلك الشجاعة لكان استخدم الوسائل الممكنة وجابه الحركة الاشتراكية القومية (النازية) وأمم المعامل الكبيرة تأميماً اشتراكياً . ان الحركة الاشتراكية القومية كانت ترغب وكان من الممكن القضاء عليها بدون شك، لو أريد ذلك . لكن ما كان المرء يستطيع أن يريد . ان الديمقراطية تحتوي على ارادة السلطة بقدر ماتنطوي على معنى الحرية . وفي هذا المجال ما كان أحد موجوداً. لم يلفظ هنريش مان في اتهامه كلمة ليبرالية ، لكن نقده هو وصف مدمر لذلك الفكر الليبرالي القومي الذي غطى في المانيا كل ديمقراطية .

ان الفاشستية قد انتصرت ايضاً باستغلال هذه الترددات وهذا التراخي والجبن . لقد انتصرت نتيجة انقسام الحركة العمالية الثورية التي اصبح الفكر الليبرالي الاصلاحي المتغلغل فيها القسط الأهم . ان الفاشستية قد سعت الى القضاء بالدم على آخر آثار الديمقراطية . لكن انتصار هتلر لا يعني على الصعيد العالمي ولا بحال من الاحوال ظفر التيارات المعادية للديمقراطية ، كما توقع اتباع هتلر وبشروا

بذلك . ان انتصـــار الفاشيـستية في المانيـــا قد تحول في اقطار عديدة الى دعوة لتجميـع القوى من اجل الدفاع عن الديمقراطية . وكان من المتعذر ان تغــــدو حركة الجبهة الشعبية في فرنسا واسبانيا قوية بمثل هذه السرعة ، كان من المتعذر أن تجمع في صفوفها بسرعة هذه الجماهير الشعبية الضخمة والمتنوعة ــ من العمال والفلاحين الى ارقى أعلام الثقافة ــ لو لم يصبح المصير المحزن للشعب الالماني مثالاً مرعبـاً منتصباً امام الجماهير الفرنسية والاسبانية . ان الكفاح ضد الايديولوجية الليبرالية داخل الجبهة الشعبية يؤلف أحد الشروط الرئيسية من أجل التوطيد الداخلي للجبهة الشعبية . ذلك ان التـاكتيك الأساسي لليبراليين الألمان ضد الفاشيستية هو نفسه تاكتيكهم ضد بسمارك في حينـه : تراجع ــ اذعان ــ مساومة . انهـا « سياسة واقعية ذكية » يقوم هدفها اللا واقعي على ترويض الفاشيستية عبر مساومات، وعلى جعل الفاشيستية « متمدنة » ، أعني جعلها مقبولة من البورجوازية الليبرالية .

ان الافلاس التام لهـذا الاتجاه ينعكس في الأدب الألماني المعـــادي للفاشيستية . ان مساومة اسرة هو هنزلرن لم تفعل اكثر من رمي الثقافة الألمانية في الهاوية ، ومن انزالها من ذلك المستوى الرفيـع، من تلك المكانة الاوروبية التي احتلتها ، من ليسنغ حتى هاينه ومن ليبنتس الى هيغل. لم يكن من الممكن اجراء مساومة حتى بمثل هذا السعر مع الفاشيستية . ان الفاشيستية تعني البربرية ومحاولة نشر البربرية في كل المانيا بدون استثناء : ان فاشيستية هتلر هي ديكتاتورية فظه مبيدة للثقافة ، ديكتاتورية رأس المال الكبير الأشد رجعية وكبار ملاكي الاراضي المسلطة على فئات الشعب الألماني الشغيل .

وعلى المهجر الألماني المعادي للفاشيستية ان يناقش هذه المسألة ، اذا أراد ألا يجعل من الهجرة مجرد انقاذ حياة . فمن الواضح ان النظرة الليبرالية الى العـالم

لم تمت بعد لدى المهاجرين المعادين للفاشيستية . كان يوجد في الماضي ويوجد الآن من يرى في الفاشيستية جنوناً عابراً ليس الا ، ينتهي حين يعمد المرء الى التحدث مع « العناصر المتعقلة » للطبقة السائدة (مثلا مع جنرالات الجيش) على نحو « متعقل وواقعي سياسياً » .

لكن تجارب خمس سنوات تبين ان مثل هذه « السياسة الواقعية » هي حلم فارغ للسياسيين الليبراليين الحاليين . ان خيرة المهاجرين الالمان قـــد تبينوا بوضوح متزايد باستمرار أن الاضطهاد الفاشيستي والبربرية الفاشيستية لا يمكن أن يطوح بها ، الا حين يتكتل كل الشعب الشغيل في المانيا ، ويتحرك للدفاع عن الثقافة الحقيقية . ان هذا الفهم يعني ان الفاشيستية لا يطوّح بهـــا بتبدلات « سياسية واقعية » بل بثورة ديمقراطية يقوم بها الشعب الألماني. وقد تفاقم التعارض بين النزعة الليبرالية والنزعة الديمقراطية نتيجة ذلك تفاقماً لم يسبق له مثيـــل . فالليبرالية التي ترى في التعبئة الثورية للجماهير الخطر الأعظم ونهاية التقدم والحضارة قد تحتم عليها أن تذهب الى هؤلاء « الشركاء » ، لتستجدي مساومات من أولئك الذين لا يميلون الى التفاوض معها ابداً . وعلى نقيض ذلك بدأت الديمقراطية الالمانية التي تطور ذاتها تدرك ادراكاً متعاظماً ان النظام الاجتماعي والسياسي الذي يخدم مصالح الشعب لا يمكن أن ينشأ الا بالشعب نفسه ، والا بفعالية الجماهير الشعبية وبفعاليتها الديمقراطية الثورية .

ان الصورة التي تعكس هـــذا التطور هي الرواية التاريخية للمهاجرين الألمان المعادين للفاشيستية . ان الأدب الالماني قد غدا بعيداً بعداً كبيراً جـداً عن حياة الشعب . فالكتاب يعنون عناية فائقة بالمسائل الروحية للفئات العليـا فقط . اما القضايا الكبرى لحياة الشعب والمسائل الاساسية في الحياة الاجتماعيـة والسياسية فقد كانت زمناً طويلا خارج دائرة مواضيـع الادب الالماني الرائـد .

(هنريش مان يمثل مع آخرين قلائل منذ زمن طويل استثناء) . لكن هذه المسألة لا يجوز أبداً ان ننظر اليها سطحياً من ناحية الاختيار الخارجي للمادة ، فهي تتضمن مسائل تمس النظرة الى العالم . ان تطور المانيا بعد عام ١٨٤٨ قد لزم عنه بالضرورة ان نظرة المثقفين الألمان الى العالم كانت ممتلئة بالخوف من الجماهير والتوجس منها . ان جميع فلسفات ــ الموضة في المرحلة الامبريالية ، التي أعلنت عن عدم صلاحية الجماهير روحياً وعضوياً لتقرير مصيرها الخاص ، قد تبنتها الفئة الرائدة في الأدب الألماني بحماسة . (ان الطريق الواسع الذي يبدأ بنيتشه ويمر بلوبرون يفضي بنا الى أعمق غربة عن الجماهير) . وثمة كتاب كبار مرموقون لم يروا في الشعب الا مجرد فوضى لا عقلية انفعالية ولا يتوقعون منه أي شيء ايجابي بالنسبة للثقافة . ان الانعطاف الحاسم في أدب المهاجرين المعادين للفاشيستية يكمن بالذات في القطيعة الأكثر حسماً باستمرار مع الايديولوجية المسممة ، ايديولوجية الغربة المبدئية عن حياة الشعب .

ان هذه القطيعة مع الايديولوجية الليبرالية لا تظهر طبعاً دفعة واحدة ، فهي عملية بل عملية متفاوتة جداً . ومن الطبيعي والصحيح تماماً ان يواجه المهاجرون الألمان البربرية الفاشيستية بعبارات النزعة الانسانية . لكن للنزعة الانسانية تاريخاً يستمر قروناً عديدة ، وقد تبدلت خلال هذا التطور الطويل تبدلاً أساسياً ومتعدد الجوانب . فالنزعة الانسانية للتنوير العقلي في القرن السابع عشر والثامن عشر كانت النزعة الانسانية الثورة الديمقراطية . وقد برزت مع الانحطاط الليبرالي للايديولوجية البرجوازية تلك الحالة الشديدة الغرابة ، التي يعتقد المرء فيها انه يستطيع أن يقيم تناقضاً بين النزعة الانسانية والثورة الديمقراطية . قلما يحدث هذا الأمر على نحو صريح وفظ . لكن عندما تعني النزعة الانسانية انه ينبغي ان يدان الانقلاب العنيف في المجتمع باسمها ــ كما نادت بذلك النزعة

السلمية المجردة في الحرب العالمية وما بعدها ـ ينشأ آنذاك تناقض بين النزعة الانسانية والاطاحة العنيفة بالنظام الفاشيستي ، بين النزعة الانسانية وتعبئة الجماهير الشعبية من أجل ثورة ديمقراطية في المانيا .

وقد مثل ستيفان تسفايغ على الخصوص وجهة النظر هذه بين المهاجرين الألمان . ففي كتابه المذكور سابقاً حول ايراسموس يتحدث عن ذلك بصراحة : « ان النزعة الانسانية ليست ، من حيث جوهرها ، ثورية أبداً » . وعلى ضوء هذا التوضيح لا تبدو الرجعية الملموسة بمحتواها الاجتماعي كعدو تليد للنزعة الانسانية بل كل قناعة ثابتة ، منفصلة عن محتواها الاجتماعي : كل تعصب . وستيفان تسفايغ يعرض وفقاً لذلك وجهة نظر بطله ايراسموس ، التي هي وجهة نظره الخاصة : « يجب حسب اعتقاده ان تسوى كل النزاعات بين البشر والشعوب تقريباً بتساهل متبادل ، بدون عنف ، لانها كلها تقع في المجال الانساني ، ويمكن حل كل خصام تقريباً بأسلوب المقارنة (التشديد من قبلي ج لوكاتش) ، حين لا يشد كل مثير للحرب ومهول بها بقوة على القوس » . وكراسته التاريخية ضد كالفن ليست سوى تتمة لهذا الانتهاء لسياسة المساومة الليبرالية ، كمحتوى للنزعة الانسانية .

ان موقف تسفايغ يظهر بجلاء تام المستوى الذي انطلق منه تطور قسم من المهاجرين المعادين للفاشيستية . انه التغني الليبرالي بالمساومة والتعادل الخاطىء تاريخياً وفلسفياً بين النزعة الانسانية والتوازن الدبلوماسي لجميع الأضداد . ولكي نستطيع أن نميز هذا الوضع بوضوح نشير الى رواية قديمة لليون فويشتفانغر . ففي رواية « اليهودي سوس » يدع فويشتفانغر معلم الشريعة يوناتان أيبنشوتس يقول ـ يرافقه أيضاً تعاطف المؤلف الصريح وموافقته ـ « انه من السهل أن يكون الانسان شهيداً وأصعب من ذلك بكثير ان يكون الانسان ، بسبب الفكرة ، غير واضح » .

واذا كان من الجائز أن يلخص المرء هذا التطور المعقد بجملة واحدة فعلى المرء أن يقول : لقد هرب من المانيا بعض رجال النزعة الانسانية المسالمة الليبرالية وقد بدأوا بعد هجرتهم سلوك طريق الديمقراطية الثورية . ان هـذا الطريق يعني الطريق الى الشعب واستعادة الثقة بطاقة الشعب وبغريزته السديدة . انـه يعني المعرفة المتنامية بأن نشاط الشعب لا يصنع النتائج الفعلية للحياة السياسية فحسب بل ان الندى الحقيقية في الثقافة تستمد نموها من حياة الشعب . ان هنريش مان ، الذي كان يعتبر قبل زمن هتلر الديمقراطي الثوري الأرقى تطوراً بـين الكتاب الالمان ، قد ذهب هنا طبعاً الى ابعد ما يمكن. ففي بحثه الاخير الذي استشهدنا به في نقده لعيوب ديمقراطية فايمار يقول « ان ادغار اندري عامل المرفأ في هامبورغ قد أصبح في نضاله الاخير وبفضل موته موضع توقير واحـترام ينالها الآن امثاله من الالمان . انه الالماني في طلعته الجديدة الرائعة . ما كانت قوة المبدأ ، بكل ما فيها من رقي التعبير وصفائه ، موجودة، ولقد تحتم ألا تنتزع الا بعمل عسير هنا تسمر نبرة البطـل والمنتصر على الموت . ان الكلمات تحفظ لأزمان يلتفت فيهـا الشعب المنتصر الى قدراته العظيمة . والحق يقال ان المعرفة الاصيلة والمبدأ الذي يدفع الى التضحية هما فقط اللذان يضعان هذه النبرة على لسان احد الناس ويعمران قلبه بالشجاعـــة » . هنا نستمع الى الصوت الصافي المستيقظ من جديد ، صوت الديمقراطية الثورية في المانيا . ان هذه الوحدة الفكرية بين بطل الشعب الالماني المكافح والأديب والمفكر الالماني الكبير ما شاهدناها الا نادراً في الادب الالماني. وانه لعمى تام الا نرى أنه يتم هنا انعطاف كبير لا يقتصر على الصعيد السياسي . لقد دخل ، بذات الوقت ، الادب الالماني والثقافة الالمانيـــة في مرحلة تطور جديدة ، في مرحلة نهوض فعلي على اساس الارتباط بالشعب .

ان هنريش مان قد غدا ، نتيجة وضوحه وحزمه ، اكثر فاكثر ، الرائد الروحي

الفعلي للأدب الألماني المعادي للفاشستية . وقد اصبح وجهاً رائداً لأنه اول من سلك هذا الطريق ولأنه سار فيه الى النهاية بأشد مايكون من الحزم والشجاعة — وهو يعتبر منذ زمن طويل الحادث الأول من هذا النوع في الادب الالماني بل في التاريخ الالماني — فهنريش مان لم يعد يمثل ذلك النموذج للشخصية الرائدة في الايديولوجية الليبرالية ، الذي يصل الى هذه المكانة خلال المساومات الماهرة والتخفيف من حدة الاضداد . ومن المثير ان نعمد الى المقارنة بين موقف هنريش مان الحالي وموقفه السابق في الادب الألماني . لقد كان في الماضي ايضاً كاتب البورجوازية الاكثر يسارية . لكن وضعه هذا قد حكم عليه بالعزلة في الادب الألماني ، حتى في أيام فايمار ، قبل أن يرفعه الى الذروة . الآن فقط حدث انعطاف لم يؤد فحسب الى السمو بافكاره الخاصة الى النضج العقلي بل ضمن لهذه الأفكار بذات الوقت دوراً قيادياً .

ان سائر الكتاب الالمان المرموقين لم يبلغوا حتى الآن المرتبة التي بلغها هنريش مان غير انه يمكن بدون شك التثبت في كل مكان من اتجاه التطور . وسأسوق مثالاً واحداً فقط . لقد انجز فويشتفانغر المجلد الأول من روايته حول يوسيفوس فلابيوس قبل وصول هتلر الى السلطة و كتب المجلد الثاني في المهجر . ان المحتوى الجوهري للمجلد الاول هو الصراع الذي قام به اليهود ضد روما والذي لعب فيه يوسيفوس فلابيوس دوراً قيادياً . أما في المجلد الثاني فيقوم يوسيفوس فلابيوس بكتابة سفره حول الصراع اليهودي ، وبنشره . وفويشتفانغر يوجه نقداً مثيراً لهذا الكتاب ، ويفهم بوضوح من محتوى النقد ولهجته انه لايصيب سفر بطله فقط ، بل ينسحب أيضاً على المجلد الأول من رواية فويشتفانغر . ان يوهان فون غيشالا ، وهو قائد سابق في جناح العوام المتطرف في الصراع اليهودي ، والآن عبد للشيخ الروماني مارول ، يتحدث عرضاً مع الكاتب الشهير حول كتابه ، ويذكر له حقائق قاسية

عنه : « أنا ذاتي لم أفهم في بداية الحرب اسبابها أفضل منكم (يوسيفوس ، ج لوكاتش) لعلي لم أرد أن افهمها فهماً أفضل .. لم يكن الامر يدور ... حول يهوه ولا حول جوبتر بل حول سعر الزيت والخمور والحبوب والتين . فلو ان ارستقراطية معبدكم — يتوجه الى يوسيفوس توجه العارف الودود — لم تضع ضرائب ثقيلة على منتوجاتنا الضئيلة ، ولو ان حكومتكم في روما — يتوجه كذلك بروح واقعية وودية الى مارول — لم ترهقنا بمكوسها الرديئة وفرائضها ، لكان يهوه وجوبتر قد استمرا على احسن مايرام من الوفاق زمناً طويلا ... اسمحوا لي أنا الفلاح البسيط ان أقول لكم : قد يكون كتابكم تحفة فنية ، ولكن المرء بعد ان يقرأه ، لايعرف البتة شيئاً اكثر من قبل عن اسباب الحرب. ومن المؤسف انكم قد اهملتم الشيء الاكثر اهمية . فصمت يوسيفوس صمت استهزاء واحتقار بعد هذا النقد ، الا انه من الجدير بالملاحظة ان الشيخ الذكي قد ذكر في مجرى الحديث « ان روما لن يقضى عليها على يد الفكر اليوناني أواليهودي ولا على يد البرابرة بل بانهيار زراعتها ».

ليس ثمة شك بان فويشتفانغر ينتقد هنا مجلده الأول ، ينتقد الفهم التاريخي في المجلد الاول . وانتقاده ينصب على نقطتين : أولاً على اهمال حالة الشعب الواقعية واهمال حاجاته الفعلية ، الأمر الذي نجم عنه بالضرورة ان الشعب المنتفض في المجلد الأول يبدو كجمهور لاشكل له ، تقوده زمرة من المتعصبين تعصباً اعمى. وثانياً — وبصلة وثيقة بما سبق — على المبالغة في تقدير المسائل الايديولوجية والاخلاقية البحتة لدى الفئة العليا من المثقفين الذي يسعى ، من الآن فصاعداً، أن يعرضهم كعوامل تاريخية ، وبالارتباط فقط مع الحركات الشعبية. ان التقدم الكبير في الفهم التاريخي في المجلد الثاني يتجلى هناك ، حيث يتحدث فويشتفانغر عن نشأة المسيحية . فهو وان كان يقوم بصياغة هذه النشأة باستمرار على الغالب في مناقشات

المثقفين ، الدينية ، الا انه يشير بدون انقطاع الى الحركات الفعلية للشعب ،هذه الحركات التي تؤلف الاساس الواقعي لهذه الانقسامات الدينية داخل المثقفين . ان المحاولة الحاسمة لصياغة الانعطاف التاريخي الكبير ، انطلاقاً من التبدلات التي تطرأ على حياة الشعب نفسه ، موجودة اذن .

وليس المهم هنا ، بالدرجة الاولى ، معرفة الى اي مدى تسنى النجاح لمحاولة فويشتفانغر . إن هذا الانعطاف الحاسم لا يمكن ان يفرض نفسه بين عشية وضحاها، فرضاً تاماً مئة بالمئة ، لا من ناحية النظرة الى العالم ولا من الناحية الفنية الخاصة . فحين نشير بايجاز الآن الى عدم اكتمال الحل فنحن نفعل ذلك كيما يكون الاتجاه ودرجة التطور الحالي واضحين أمام أعيننا . إن ضعف المجلد الثاني في رواية فويشتفانغر يرجع الى ان هذا البنيان الجديد لم ينفذ بتماسك . فمن جهة لا تزال حياة الشعب تلاحظ وتصاغ على نحو بدائي تخطيطي ، إذ يطبق فويشتفانغر مقولات التحليل الاقتصادي للحركات الشعبية تطبيقاً خطياً جامداً ، فهو يشتق مسائل حياة الشعب مباشرة من الضرائب والفرائض الخ .. ومن جهة ثانية تبقى حياة المثقفين الايديولوجية ، لهذا السبب بالذات ، مستقلة الى حد بعيد عن هذه الحركات الشعبية . وبالذات لأنه لا ينظر الى هذه الحركات نظرة متعددة الجوانب ومتمايزة ، فانه من المستحيل عليه ان يتعرف على الصلة الفعلية الحية ، غير الميكانيكية وغير التخطيطية بين الاثنين ، وان يصوغها .

وهكذا تنشأ ثنائية في النظرة الى العالم (وكذلك في الصياغة) عبر عنها يوسيفوس في احدى القصائد تعبيراً بليغاً جداً :

هكذا يصنعنا مصيرنا ،

عالم المعطيات والارقام حولنا ،

وهكذا يجد عالم المعطيات والارقام حدوده

وفوق هذا العالم يقوم عقل كبير لايطال سره

واسم هذا العقل هو : يهوه »

ثمة اذن ثنائية معترف بها : قانونية ميكانيكية للمعطيات والأرقام « في الاسفل » ، وعقلانية صوفية للتقدم الانساني « في الاعلى» . من الخطأ انكار التقدم الكبير الذي تعنيه حتى هذه الثنائية ، بخلاف المجلد الاول لكن من الخطأ كذلك الا نرى ان ارجاع مسائل حياة الشعب الى « معطيات وارقام » هو ، من ناحية النظرة الى العالم ومن الناحية الفنية، بقية لتلك الأفكار التي يحاول اليوم فويشتفانغر ان يتخطاها .

- ٣ -

ان نواة هذا التحول هي اذن الاتجاه نحو الشعب . انه يعنى الكفاح من اجل فن منسوج بحياة الشعب ، ويعبر عن اعمق اشواقه وأفراحه وآلامه . والسعي لايجاد هذا الفن يعني بنفس الوقت الكفاح من أجل تراث الماضي العظيم، الذي تريد بربرية الفاشستية المعادية للشعب ان تبيده او تزوره .

وهذا التراث هو ، قبل كل شيء ، الماضي التاريخي نفسه ، ماضي المانيا التاريخي ، وبذات الوقت ماضي كل البشرية . ان التأريخ الرجعي كان قبل الفاشستية بزمن طويل قد استبعد الشعب من التاريخ الألماني . ولم يكن هذا الأمر تزويراً موضوعياً للتاريخ فحسب ، بل بذات الوقت واقعة سياسية . واني ابرز هنا ، من جملة هذه المسائل ، تلك اللحظة الأكثر اهمية لمسألتنا : ففي مرآة التزوير الرجعي للتاريخ تظهر كل حركة ديمقراطية، كل نظرة ديمقراطية الى العالم، « كاستيراد من الغرب » ، كشيء لايتفق مع الروح الحقيقية للشعب الالماني — وان من أهم واجبات ادب الحركة المعادية للفاشستية ان يحطم هـذه الخرافه التاريخية ، وان يبين كيف ينبثق الكفاح من اجل الديمقراطية من حياة الشعب الالماني بصورة عضوية ، وكيف ان ملامح معينة مرضية للتطور الالماني تتجلى في ان الحركات الديمقراطية الثورية في المانيا اضعف بكثير منها في فرنسا وانكلترا .

ومن المؤسف انه لم يحصل في هذا الميدان الا القليل . بل ان فضح الاكاذيب التاريخية الرجعية ، عن طريق النشر ، ضعيف نسبياً. والرواية التاريخية للمهاجرين المعادين الفاشستية ، وهي الهامة كما ونوعاً ، قد تجنبت حتى الآن معالجة

التاريخ الالماني . ومن الواضح ان الطموح الرئيسي لكتاب هذه الرواية التاريخية، الى ربط عرضهم التاريخي بمسائل الحاضر والشعب الالماني ربطاً وثيقاً مرئياً وفعالاً مباشرة ، كان سيكون اشد وقعاً وحضوراً ، لو أن الصراعات التي نشبت تاريخياً موضوعياً على أرض التاريخ الالماني قد ظهرت كذلك في صياغتها كمسائل المانية . ولعله يكفي ان نشير الى روايات فويشتفانغر التي عالجناها سابقاً . ان المسألة الاساسية في هذه الآثار هي من اهم مسائل المثقفين الالمان : مسألة الصراع بين النزعة القومية والنزعة الكوسموبوليتية . وفويشتفانغر ينقل حل هذا الصراع الى روما المتأخرة ، حيث ينشب الصراع كذلك بالطبع ضمن العلاقات التاريخية لتلك الفترة . لكن يجب الا ننسى ان هذا الصراع قد ظهر في التاريخ الالماني بدون انقطاع ، وأدى الى قيام صدامات مأسوية ضخمة . يكفي ان نفكر بمصير أنصار الثورة الفرنسية الاشداء والثابتين في المانيا ، هؤلاء الذين كان جورج فوستر العبقري المايتسي وجههم الأبرز والاشهر . وفي الصياغة الادبية لهذه المآسي (التي نتج عنها الاذعان المتأخر لشخصيات مثل غوته وهيغل) كان سيتضح لكل امرىء ، ان الأمر لايتعلق بمجرد صراع ايديولوجي في قلب المثقفين ، من حيث هم مثقفون ، بل بمرحلة مأسوية لتطور الشعب الالماني ذاته . وأرجو ألا احتاج للتأكيد بأني بهذا لا ألوم فويشتفانغر على اختياره المادة . فكل فنان يختار الموضوع الذي يؤثر فيه ويروق له ، وليس لأحد الحق بأن يسدي للفنان « نصائح » في هذا المجال . ان الامر يتعلق بضعف عام يشمل كل الأدب التاريخي الالماني : بعارض عدم كفاية ارتباطه الحسي بحياة الشعب الالماني وتاريخه .

ان الكفاح من اجل التراث الديمقراطي في التاريخ الالماني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكفاح من أجل التراث الفني الكلاسيكي . ومنجزات الشعب الالماني العظيمة ، سواء في عشية القرون الوسطى ، او في زمن الادب والفلسفة الكلاسيكيين ، عميقة الصلة بمصائر الحركات الديمقراطية في اوروبا . وحين رأى هنريش هاينه في

نابليون حاملاً لراية التقدم الاوروبي أكد بنفس الوقت ، ان فلسفة فشته وهيغل وأدب غوته وشيلر كان مصيرهما السحق لامحالة ، على يد الحكم المطلق الرجعي في الدول الصغيرة ، لولا الثورة الفرنسية ولولا حروب الثورة واستمرارها على يد نابليون .

وانها لواقعة (ومن المؤسف انها لم تتغلغل الى الوعي العام الا قليلا جداً) ان اضمحلال الحركات الديمقراطية في الحياة السياسية الالمانية يعني بذات الوقت اقتلاع التقاليد الكلاسيكية العظمى ، وفقدان الصلات الحية بالمراحل العظيمة في ماضي الثقافة الالمانية .

ان انتشار الكلاسيكيين الواسع وقراءتهم المستمرة في المدرسة الخ لايعنيان شيئاً ابداً . فالفهم الرسمي للكلاسيكيين قد تحول اكثر فاكبر الى نزعة اكاديمية فارغة لاتمت بصلة الى مسائل الحاضر أبداً . ان الكلاسيكيين قد فقدوا اهميتهم ، كمرشدين لهدف، وكمثال يحتذى سواء بالنسبة للكتاب او بالنسبةللقراء. وعلى هذا النحو فقط امكن ان يتم تحول الادب الالماني الرائد ، على المستوى العالمي ، الى باحة لعب لأشد التيارات الانحطاطية والتجاوب الشكلية اختلافاً . وهكذا فقط امكن ان يحدث ان تزوير الفاشستية البربري للتاريخ نادراً ما وجد مقاومة جدية في مجال تاريخ الادب . ان ثمة سيولة فائقة للحد بين غوته المفهوم اكاديمياً ، وغوته المفهوم كحديث مثير للاهتمام ، وغوته الفاشستيين .

كل هذه القضايا مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً . واهميتهاتتخطى،الى حد بعيد ، الفن الخالص . وتدل بنفس الوقت أيضاً على مهمة فنية مركزية:مهمة الحقيقة الداخلية والغنى الانسانيوقوةالنفوذ الادبية التي تتمتع بها الروايةالتاريخية، وبهذا الصدد يمثل بلوغ الاكتمال الفني بذات الوقت تغطية الهوة التي فصلت حتى الآن الأدب الالماني الحديث عن حياة الجماهير الشعبية .

ان مسألة التراث الكلاسيكي هامة وراهنة ولا سيا في الرواية التاريخية .

والسبب يرجع جزئياً الى انه هنا بالذات دخل التراث الكلاسيكي في السياسة بأشد ما يكون من القوة. أن كلاسيكي الرواية التاريخية الكبار، مثل والتر سكوت ومانزوني وبوشكين وليون تولستوي ، ما كانوا في غالبيتهم ديمقراطيين ابداً ، بالمعنى السياسي الحالي للكلمة . لكن ماصنعوه فنياً هو التمجيد الأدبي للديمقراطية الحقيقية والشعبية الفعلية . ان رواياتهم تبين كيف ان القيم الانسانية والعظمة الانسانية تصدر عضوياً عن حياة الشعب ، وانها تبلغ ذروتها دون ان تنفصل عن حياة الشعب . وليس شديد الأهمية هنا مدى كون كل من كلاسيكي الرواية التاريخية، شخصياً، نصيراً للثورة الديمقراطية او حتى خصماً لها - عن وعي - . ذلك ان صياغاتهم الأدبية تبين باستمرار كيف ان الازمات الكبرى في حياة الشعب والثورات تفتّح قدرات وطاقات أناس الشعب المختزنة والغافية وتنمّيها . إن عظمة الشعب وعظمة الانسان الخارج من قلب الشعب والضاربة جذوره فيه ، في ازمات التاريخ الكبرى ، تمثل جوهر الرواية التاريخية الكلاسيكية ومصدر تأثيرها في العالم كله . ان هذه الحقيقة التاريخية العميقة تعطي الأزمات المصاغة قاعها الاجتماعي والانساني. وبفضلها نستطيع ان نعايش واقع ان ذلك هو تاريخنا وانه التمهيد التاريخي الضروري لحياتنا الحالية ولحياة الشعب الراهنة .

والكلاسيك الألماني بالذات يمثل ، عبر شخصيات مثل دوروتا وكليرشن لغوته ، المقدمة المباشرة لهذا التطور . ان شخصيات مثل روبن هود او روب روي لوالتر سكوت وجيني دينز له أيضاً او الخطيبين لمانزوني وبوغاتشيف لبوشكين او كوتوزوف لتولستوي ، ان هذه الشخصيات تنم عن الاتحاد العضوي والعميق بين الصفة الشعبية والعظمة الانسانية والأهمية التاريخية . ان هؤلاء الأبطال ، الذين يضعون حياة الشعب في الأزمات التاريخية الكبيرة في المقام الأول ، يختفون تماماً بعد زوال الأزمة ، في الحياة اليومية الهادئة هذا ماجرى لدوروتا ولجيني دينز . لكن هذا الاختفاء يتضمن ايمان الكاتب العميق ، بأن حياة الشعب نبع ثر لاينفد

لهذه الطاقات .. ان دوروتا او جيني دينز ليستا ، على عظمتها الانسانية ، سوى مثالين مرموقين ، برزا عرضاً من ذاك الخزان الذي لاينضب . واختفاؤهما في قلب الحياة اليومية بعد انجاز العمل البطولي هو تعبير فني عن هذا الانتماء للشعب .

إن هذا الايمان وهذا الاسلوب في الصياغة قد تلاشيا تماماً لدى الكتاب المتأخرين . فأبطال هؤلاء « أناس منعزلون يعيشون على الهامش ، وهم اما ليس لهم اية صلة أبداً بالأحداث الكبرى التي تجري حولهم (سالامبو لفلوبير) ، وأما أنهم يتحركون منعزلين وغير مفهومين « كأحجية » في قلب الاحداث ، مثل ابطال كونراد فرديناند ماير . وحين يقوم مرة مثل هذا الكاتب بوصف انسان من الشعب يتكشف ، خلال وصفه هذا ، عدم تفهمه العميق لحياة الشعب وعدم إيمانه بقواه الحية .

لنتذكر المشاهد الجميلة جداً في رواية ماير «بلاوتوس في دير الراهبات» . ان الفلاحة جيرترود تنم هنا عن بسالة حقيقية وبسيطة . وماير يصفها بمهارته الفنية الراقية . لكن ظهور مثل هـــذه البسالة الصادرة عن الشعب لا يعتبر سوى معطى مثير للاهتمام بل شيء لا عقلي . فالفلاحة الباسلة كانت ، لحين من الزمن ، «مخلوقاً شيطانياً» ، واختفاؤها في قلب الحياة اليومية لايشير، بالنسبة الى خالقها، الا الى غروب الرومانسية الملونة في نثر الحياة اليومية . وهذا تعليل جديد للريبية العامة ازاء الحياة .

إن الأهمية الخارقة للرواية التاريخية الناشئة اليوم لدى المهاجرين الألمان المعادين للفاشستية تكمن في محاولة ايجاد قطيعة مع التقاليد اللاشعبية للرواية التاريخية، في مرحلة انحطاط النزعة الواقعية . وهذه القطيعة اتاحت قيام طموح الى فن ينبثق من حياة الشعب ، ويصوغ حياة الشعب صياغة ادبية قوية . ان الأهمية الخارقة لهذا الانعطاف بالنسبة الى الأدب الألماني ـ وليس فقط للأدب الألماني ـ

لن يقلل منها ، ولا بمقدار ضئيل ، انه يتحتم علينا التأكيد ، ان هذه الرواية لا تزال في الطريق الى هذا الهدف ، وانها لم تبلغه حتى الآن . ان الكتاب الألمان المرموقين يحسون احساساً اعمق باستمرار بضرورة الاتحاد الملموس والفعلي مع الشعب ، لا سياسياً فحسب بل فنياً بالذات ، كقضية حياتية للأدب . ان الرواية التاريخية الجديدة هي صياغة لهذا الشوق . وما هية هذا الانعطاف لا تزال حالياً تقوم على الطرح الجدي جداً لهذه المسألة : بمقدرة فنية كبيرة وعلى مستوى عال للصياغة الأدبية . غير اننا سنقيم الوضع الحالي تقييماً خاطئاً ، اذا أردنا ان نغفل واقعة ان هذا الشوق وهذا الفهم الصحيح هما اللذان يصاغان في الغالب حالياً ، وليس البطولة الشعبية الفعلية ذاتها .

ان ابطال الرواية التاريخية الجديدة هم أفراد لهم دور في التاريخ العالمي ، قادة سياسيون وعبقريات ادبية تتم صياغتهم كممثلين للحركات الجماهيرية التاريخية والحركات الشعبية التاريخية . وقد اتضح من عرضنا حتى الآن أن ثمة تناقضاً حاداً مع الرواية التاريخية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، التي كان اشهر ممثليها فلوبير وماير . ان الرواية التاريخية الجديدة تتخطى انفصال هؤلاء الابطال المنفردين عن الحركات التاريخية الكبرى ، وتعقد مجدداً صلة تاريخية ، أهملت لفترة طويلة . وواقع ان هنري الرابع لتوماس مان وسرفنتس لبرونوفرانك قد اصبحا ، لأن حركة جماهيرية تاريخية كبيرة تتركز في شخصيهما ، رجلين عظيمين ، ان هذا الواقع يعني اذن انعطافاً في تاريخ الرواية التاريخية ، يعني موضوعياً بدء العودة الى تراث الرواية التاريخية الكلاسيكية .

لكن التأليف الفني لهذه الروايات لا يزال في الغالب حديثاً ، وتنفذ اليه التقاليد الليبرالية المزيفة والمعادية للشعب التي تعود للمرحلة السابقة . انها لم تصبح بعد شعبية الروح ولا ديمقراطية . وهنا يتجلى تناقض حاد بين ارادة المؤلف

السياسية ونظرته الى العالم وبين صياغتها الفنية . ان هنريش مان أكثر ديمقراطية بكثير من والترسكوت ومانزوني ، من الناحية السياسية والاجتماعية . لكن سكوت ومانزوني لا يزالان ، كفنانين، مسطرة للصياغة الديمقراطية للفن الشعبي، لم يبلغ شأوها بعد . فلديهما يجري صنع البطل التاريخي واقعياً من تلك الحركات الجماهيرية التي يغدو هو ممثلها التاريخي . ان حركة الشعب هي على الدوام العنصر الأول والحاسم فنياً. ومن المفيد أن يبحث المرء بأية مقدرة فنية يشتق والترسكوت الملامح الانسانية العظيمة وغير العظيمة لشخصياته التاريخية ، من الحركات الشعبية، من قوتها وحدودها ، التي تعطي البطل دوراً في التاريخ .

يبدو في الظاهر ان الحديث هنا يدور فقط حول مسألة التأليف الأدبي والتناسب الفني : تارة حول التناسب في البناء الفني بين الحركات الشعبية ذاتها وممثليها المرئيين ، وتارة حول القضية التأليفية : فيما اذا كان «أفراد التاريخ العالمي» صالحين لأداء أدوار الأبطال الرئيسيين في الرواية التاريخية ، أو فيما اذا كانت «الشخصيات المتوسطة» أصلح لذلك . وعلى المرء أن يتحدث باسهاب كبير حول هذه القضايا ، اذا كان يريد انشاء علم جمال حقيقي للرواية التاريخية . ونعتقد أن الملاحظات التي أوردناها حتى الآن كافية هنا لايضاح حقيقة ان وراء مسألة التأليف تختفي قضية تتعلق بالنظرة الى العالم . ان الأولية في التأليف تكشف الغطاء عن أولية النظرة الى العالم في سريرة الكاتب . ولا نعني النظرة الواعية السياسية والاجتماعية الى العالم بل التصور الفعال حسياً للمجتمع والتاريخ ، والمعاش في دخيلة الكاتب. ان الكاتب الذي يرتبط في الواقع بحياة الشعب ارتباطاً وثيقاً هو وحده الذي يريد ويستطيع أن يعرض الحركات الشعبية عرضاً عينياً صادقاً وحياً وعميقاً . ان التناسب الفني القائم على أن البطل «التمثيلي» ليس سوى تتويج لحركة الشعب الفعلية يعتبر بالنسبة للكاتب أمراً بديهياً ، وتؤلف حركة الشعب ذاتها بالنسبة له الشخصية المركزية الحقيقية في الرواية .

ان الرواية التاريخية الجديدة التي صنعها الكتاب الألمـــان لا تزال غير قادرة على صياغة العلاقة الصحيحة ، بين البطل القـائد وحركة الجماهير ، صياغة فنية مكتملة ، وغير قادرة على صياغتها بروح تعرض الجوهر الحقيقي للديمقراطية عرضاً فنياً ملائماً . ولا تزال سيرة البطل التمثيلي تحتل ، أكثر مما ينبغي ، المكانة الاولى في الصياغة . ان ضرورة تحول حياة الشعب وحركة الجماهـير الى أساس للدور التمثيلي للبطل ، ان هذه الضرورة المعاشة نظريـاً وعاطفياً ، على نحو يزداد قوة باستمرار ، لا توجد حالياً إلا نظرياً وعاطفياً . ويعبر عن ذلك بلغة الصياغة الفنية بأن كل هذا يبدو مصاغاً كمقال ، أو صياغة غنائية وليس صياغـة ملحمية فعلاً . وسأسوق هنا مثالاً قوي الدلالة . ففي رواية برونو فرانك الجميلة يوضع الثقل الحاسم بحق على أن عظمة سرفنتس الانسانية والفنيــة ترجع الى الاتصال الوثيق بأفراح الشعب وآلامه ، غير أننا نجد حول هذا الاتصال اللوحة التالية :

« لقد تحدثوا عن أعمالهم كما فعلوا دائماً حديثاً تخللته استراحات طويلة تحدثوا عن سوء السوق وعن أن سعر بيضة الدجاجة في المدن أربعـة قروش ، في حين أنهم هم لا يبقى لهم الا نصف قرش . كلا لا يبقى لهم شيء . وليس لهم من تيار الذهب الذي يصب في اسبانيا أي نصيب . لم يهتم بهم أحـد ، وكانوا موضع استهزاء واحتقار . في الماضي في أيام جدودهم كان الأمر بخـلاف ذلك . في ذلك الزمان كان الفلاح حراً وينتخب عمدته . وكانت الارض تعود له ، كما كان هو يتمتع بحقوقـه . أما الآن فيملك ثلاثة أرباع منطقة مانشا نبيلان مرموقان يعيشان في كنف الملك . وأما الفلاحون فيسحقهم الموظفون والجبـاة . ومن كان يملك اسمياً قطعة صغيرة من الأرض فـكان ينوء كاهله بالضرائب والفرائض والفوائد .

كل هذا انتهى الى مسامع سرفنتس . لقد كانوا يتحدثون امامه منذ زمن

طويل وكأنه واحد منهم . وكان هو يرمقهم في حواجبهم الكثيفة المسمرة، ويقول في نفسه ان نبالة نبيلة حقاً ، وان اميراً ذا روح حرة طيبة غير مشوهة يستطيع أن يصنع من هذا الشعب اروع مافي الارض » .

هذا هو كل شيء . ان بروفو فرانك يكتفي بهذه الخلاصة الاجتماعية النثرية ، التي يغلب عليها طابع المقالة ، لآلام الشعب الاسباني . غير ان الصياغة تصبح عريضة فعلاً وفنية حين يعمد في الرواية الى معالجة مسائل سرفنتس ذاته النفسية . وعلى هذا النحو يتحول الشعب فنياً الى مجرد كواليس ويتحول دور البطل التمثيلي الشعبي الى مجرد رمز ، يفتقر الى واقع مقنع اقناعاً عميقاً وممكن المعايشة فنياً .

إن هذا الضعف الفني هو بذات الوقت ضعف سياسي . اذ ينشأ عبر ذلك المظهر الخادع ـ وغير المقصود ابداً بهذا المقدار ـ الذي يخيل للمرء ان بطل الرواية « الفرد الهام في التاريخ العالمي » هو الذي يصنع وحده فعلاً ، وانطلاقاً من ذاته ، التاريخ ، كما لو ان الحركات الجماهيرية في قلب الشعب لاتشكل فعلا سوى خلفية ، كما لو أنها لاتمثل سوى منطلق لعظمته الفردية ، وكما لو ان تاريخ الشعب ليس سوى موضوع لمطامع وصراعات الرجال العظام . ان هذا الانطباع الفني يتعارض تعارضاً حاداً مع كل مايطمح هؤلاء الكتاب الكبار الى التعبير عنه ، لا سياسياً فحسب بل فنياً ايضاً .

انه الظلم الكبير ان ننكر ان ثمة مواضع عديدة ، ولاسيما في رواية هنريش مان ، يتم التعبير فيها عن الصلة الصحيحة بين الشعب والقائد، بين الجماهير وممثليها، تعبيراً فنياً مقنعاً . لكن لايجوز أيضاً ان نصمت عن ان هذا الاتصال بالتراث الكلاسيكي والديمقراطي والشعبي لم يتحقق بعد ، اذا نظرنا الى الراوية ككل . ان مجمل تأليف هذه الرواية هو ايضاً تأليف حديث : سيرة شخصية تاريخية رائدة . وهذا الشكل الحديث بالذات هو اليوم اضيق جداً من ان يعبر عن الصلة بين الشعب والقائد .

ان رواية هنريش مان مفعمة بالآراء التاريخية العميقة المصـــاغة صياغة قوية ، فهو يرى بوضوح خارق خروج بطـله هنري عن طوق التحزب البحت البروتستانتي الضيق . وهذا يجد تعبيراً فنياً رائعـــاً عنه في علاقة بطله بالأميرال كولينيي : فان يكون زمن الاميرال قد ولى فتلك حقيقة عميقة واصلة تاريخياً وفنياً . لكن طريقة هنريش مان التي تتسم باسلوب السيرة تقف حائـــلاً دون المفعول الرائع لهذا الفهم . اننا نعايش هذا التناقض أيضاً لديه كتناقض نفسي في الغالب او كصراع اجيال بين القادة ، اما ماهي التبدلات التي مست الشعب والتي تقدمته فهذا مايلمح اليه هنريش مان ، في اقصى حد ، تلميحاً . ان السجال التاريخي الكبير بين الممثلين القياديين في الحياة الاجتماعية لايمكن ان يفعل ، من الناحيـة الفنية ، فعلا نفاذاً ، الا اذا عايشنا ، في حياة الشعب نفسه التاريخية ، المسائل التي تجد الجواب عنها في كل هذه النزاعات والتأملات الانعزالية العقيمة وأعمال البطل التاريخية .

في هذه المسائل نجد ، حتى في كتابات اكبر الكتاب الديمقراطيين ، تراث الليبرالية التي لم يقض عليها بعد قضاءاً تاماً . (لانود التطرق هنا الى الجزئيات التي تظهر فيها بقايا الليبرالية مباشرة من الناحية السياسية ومن ناحية النظرة الى العالم) . ولقد نتج عن ذلك فنياً ان الكفاحات التاريخية الكبرى قد اكتسبت صفة مجردة . ان الادب المعادي للفاشستية يسعى بغريزة سليمة الى ايجاد بديل للاعقلانيـــة الفاشستية ، عن طريق تجديد أصيل ، وملائم للعصر ، في نظرة التنوير العقلي الى العالم . لكن بما ان حياة الشعب مازالت لاتصاغ في الرواية التاريخية في تنوعها العيني وغناها العيني ، وبما أن سير التاريخ لايعرض صاعداً من الأدنى الى الأعلى ، من الجماهير الى البطل ، بل من الأعلى الى الأدنى ، من البطل المركزي الى الجماهير التي تؤلف مجرد خلفية ، فان النزعة الانسانية للتنوير العقلي تتجلى في الروايات

التاريخية الجديدة في مجردات عارية . هكذا ينحل احيانا كل التاريخ لدى فويشتفانغر الى صراع بين العقل والغريزة البحتة .

وقد نجمت عن ذلك ايضاً تشويهات في الصياغة . فلأن التمهيد التاريخي الملموس والفعلي لحياة الشعب الحالية لم يعرض ، كما عند والترسكوت، تبدو المثل العليا المعادية للفاشستية كصور ورموز ذاتية مجردة مسقطة على التاريخ . وفي هذه الحالات لايكون الماضي الأساس الواقعي ، ولا التمهيد التاريخي الواقعي ، لحياة الحاضر بل مجرد رمز له .

ويستطيع المرء ان يعاين هذه التشويهات افضل معاينة في رواية فويشتفانغر الاخيرة « نيرون المزيف ». ان فويشتفانغر منخرط اشد الانخراط بالكفاحات الراهنة في يومنا : فالرواية بكاملها ليست سوى كاريكاتور هجائي للهتلرية أسقط على روما في أواخر أيامها . لكن هذا القرب الخاص يكشف عن مظهر فحسب . ان الرمز الذي يجري إداؤه على احسن شكل لايمكنه ان يستعيض عن فيض الحياة . لقد تعذر على فويشتفانغر ان يطرح المسائل الادبية الحاسمة للكفاح ضد الفاشستية في هذه الرواية ، ناهيك عن حلها : والمقصود هنا المسائل التي تتناول الازمات التي مرت في حياة الشعب الالماني وجعلت انتصار الفاشستية ممكناً ، والحركات الشعبية التي ستطوح بها . ومن الواضح ان الطريق الصالح لحل هذه القضايا هو تجديد تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية ، هو الصياغة الفنية العريضة والعميقة لحياة الشعب التي تفسر ازماتها على نحو حسي ماتحدث « فوق » في الحياة السياسية بالمعنى الضيق للكلمة . ان مسألة تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية ليست كما نلاحظ قضية فنية ضيقة او خالصة بل قضية الصياغة المناسبة لحياة الشعب الفعلية وللطابع الشعبي للفن والتعبير الملائم فنياً عن التفكير الديمقراطي فعلا .

ولا حاجة بنا الى مناقشات تفصيلية كي نرى التعاليم الهامة التي تتضمنها

مزايا وعيوب الرواية التاريخية الجديدة . لقد رأينا أن المسألة الفنية الاساسية في هذه الرواية تتمركز في الصراع بين النظرة الديمقراطية والنظرة الليبرالية الى العالم في سيرورة خيرة الكتاب الالمان . ونأمل ان يكون قد تسنت لنا الاشارة ، ولو بخطوط عريضة ، الى ان القضية الاهم والاكثر رهونة ، بالنسبة للأدب المعادي الفاشستية هي ، من وجهة النظر الفنية بالذات ، تخطي ايديولوجية المساومة الليبرالية والغربة الليبرالية عن الشعب . واذا اراد المرء ان يتناول هذه القضية تناولاً جدياً فعلا فعليه ان يتحرر نهائياً من التناقض القديم بين « التعصب » و « السياسة الواقعية » ، وهو تناقض ذو أصل ليبرالي . ان الديمقراطية الثورية لاتعني « التعصب الاعمى » ازاء « السياسة الواقعية الذكية » ، ولا تعني ضرورة اختيار « الحل الاكثر جذرية » دائماً ، دون مراعاة الظروف الملموسة . ان الهدف السياسي المباشر للديمقراطية الثورية للديمقراطية ، من طراز جديد ، كما يسميها الشيوعي الاسباني دياز ، هو التمثيل العيني لمصالح الشعب العينية المشتركة في وضع تاريخي ملموس . ان تجارب الحركة الشعبية الفرنسية والاسبانية تثبت هذا بوضوح تام . وتطبيق هذه التجارب على التاريخ يحتم كذلك تحرير فهمه من المزاعم الليبرالية : فمحل التقابل المجرد والباطل (مثلا بين الجيروند يين « المعتدلين بذكاء » او دانتون و « المتعصبين الراديكاليين المتطرفين » مارا او روبسبير) تحل تناقضات الحياة الاجتماعية الملموسة . ان نقد فويشتفانغر الذاتي ، الذي اوردناه سابقاً ، يبين بوضوح ان الرواية التاريخية الجديدة تسير على هذا الطريق ، طريق تخطي مزاعم النظرة الليبرالية الى العالم .

ان نضال الديمقراطية الثورية ، من اجل ازالة التراث الليبرالي ، لايعني اذن برنامج الراديكالية المتطرفة ، بل الايمان بقوة الشعب والثقة بالخط السليم للحركات الشعبية والاستعداد للتعلم من الجماهير . ان هذه الديمقراطية الثورية تتضمن معرفة الطريق التي يبين كيف يمكن ان يصبح المثقفون ، ان يصبح

الأدب ، مرة ثانية ممثلاً لحياة الجماهير ، وكيف يستطيع أن يلعب دوراً تثقيفياً وقيادياً في حياة الشعب . ان قوة انطويس في الاسطورة القديمة تكمن في أنه لامس الارض ــ الأم ، وانه حين انفصل عنها فقط امكن التغلب عليه . ان هذه الاسطورة تلقي ضوءاً باهراً رائعاً على العلاقة الفعلية بين الادب وحياة الشعب . فالتطور الأخير للرأسمالية قد جرد انطويس من كل طاقة ، بفصله اياه عن الارض ــ الام .

ان القوة العظيمة لأدب المهاجرين الألمان المعادين للفاشستية تتمثل في سعيه العنيف المضطرم الى الارض ــ الأم ، وفي معرفة انه هنا تبرز قضية حياتية بالنسبة للأدب . ولعل الرواية التاريخية للالمان المعادين للفاشستية هي المرآة الأشد نصوعاً لهذا المسار . ولهذا ينبغي ان يناقشها المرء مناقشة عميقة . فمدلولها يتجاوز حدود الأدب الالماني إلا انه كان من المستحيل الوقوف عند التوكيد على ملامحها الايجابية الهامة والجوهرية ، ذلك لان عيوبها بالنسبة لمستوى الادب الحالي ذات دلالة مثل مزاياها .

ان الديمقراطية الثورية تعني معرفة ذاتية واضحة ونقداً ذاتياً صريحاً . ان المرء يستطيع ان يتقدم ، حين يعلم اين يقف الآن ، وكم قطع حتى الآن . ونحن نعتقد ان العيوب الخاصة بالرواية التاريخية الالمانية الجديدة هي فعلاً حصيلة السير الخاص للتاريخ الالماني ، ومعه للأدب الالماني . لكن هذا التاريخ الألماني يتحرك في اطار عالمي كبير . ولهذا يمكننا ان نجد هذه العيوب مجدداً في مجمل أدب ايامنا ، مصحوبة باختلافات قوية كبيرة جداً ، تؤدي ، في الظاهر ، الى نتائج متعارضة تماماً . ان صراع الديمقراطية الثورية ضد النزعة الليبرالية في سبيل القضاء على التراث الليبرالي يمثل المسألة الرئيسية لكل المطامح التقدمية في داخل العالم الرأسمالي ، المسألة الرئيسية لكل أدبه البرجوازي الحالي . وفي هذه الرواية التاريخية الالمانية الجديدة تبرز هذه التناقضات على نحو حاد جداً وبليغ الدلالة .

١٩٣٨

المسألة تدور حول الواقعية

« ان البرجوازية الثورية قد شنت في زمانها كفاحاً عنيفاً في سبيل قضية طبقتها ، واستخدمت كل الوسائل بما فيها وسيلة الأدب الجميل . ما الذي جعل بقايا الفروسية موضع ضحك عام ؟ « دونكيشوت » سرفنتس . ان دونكيشوت كان اقوى سلاح في يد البرجوازية في كفاحها ضد الاقطاعية وضد الارستقراطية . والبروليتاريا الثورية تحتاج على الأقل الى سرفنتس واحد صغير (مرح) يمكنه ان يقدم لها مثل هذا السلاح (مرح ، تصفيق) »

جورج ديمتروف : خطاب في الأمسية المعادية الفاشستية في دار الكتاب في موسكو .

إن مناقشة التعبيرية في مجلة « فورت » تسبب صعوبة للمشترك المتأخر فيها . فقد دافع كثيرون بحماسة عن التعبيرية . لكن في اللحظة التي يتوجب فيها على المرء ان يقول ، عينياً ، من هو الكاتب التعبيري القدوة ، ومن يستحق ان يسمى تعبيرياً ، في هذه اللحظة تتباين الآراء تبايناً صارخاً ، ولا تقع على اسم واحد لايجري خلاف حوله . وان المرء ليتساءل أحياناً – بالذات لدى قراءة كلمات الدفاع الحماسية – في ما اذا كان ثمة اطلاقاً تعبيريون .

وبما اننا لانتنازع حول تقييم كل كاتب على حدة بل حول مبادىء تطور الادب فليس الحسم في هذه المسألة هاماً جداً بالنسبة لنا . ولا شك ان ثمة في تاريخ الادب نزعة تعبيرية ، وهي اتجاه له كتابه ونقاده . وسأقتصر في الملاحظات التالية على المسائل المبدئية .

- ١

نتساءل بدياً : هل يدور البحث هنا حول التعارض بين الأدب الحديث والكلاسيك (أو النزعة الكلاسيكية) ، وهو ما ينوه به بعض الكتاب حين يجعلون نشاطي النقدي موضوع هجماتهم ؟ إني أعتقد أن هذا الطرح للمسألة هو في اأساس غير صحيح . انه ينطوي على المطابقة بين فن الوقت الحاضر كله وبين تطور اتجاهات أدبية معينة ، يفضي ، انطلاقاً من النزعة الطبيعية المنحلة والنزعة الانطباعية فالنزعة التعبيرية ، الى السريالية. فحين يتكلم هؤلاء الكتاب عن الفن الحديث فهم يظهرون كممثلين للفن الحديث وحصراً كممثلين لخط التطور المذكور .

لا نريد الآن أن نعطي أحكام قيمة بل نود أن نتساءل فقط : هل تصح هذه النظرية كأساس لتاريخ الأدب في زماننا ؟

مهما كان الأمر فثمة رأي آخر . ان تطور الادب - ولاسيما في الرأسمالية في زمن أزمتها - يتسم بتعقيد شديد : ويمكن بصورة مبسطة وبخطوط عريضة أن نميز في أدب عصرنا بين ثلاث دوائر تتقاطع ، في الغالب طبعاً ، في تطور كل كاتب :

أولاً أدب الدفاع عن النظام القائم وتقريظه ، الذي يكون احياناً معادياً للنزعة الواقعية معاداة صريحة ، ويتخذ أحياناً صفة واقعية مزورة . ولن نتكلم هنا عن هذا الادب .

ثانياً ادب الطليعة المزعومة (حول الطليعة الحقيقية سنتكلم فيما بعد) من النزعة الطبيعية الى السريالية . ما هو اتجاهه الاساسي ؟ يمكننا هنا سلفاً ان

نقول فقط ان الميل الرئيسي هو الابتعاد المتزايد على الدوام عن النزعة الواقعية والتصفية المتزايدة عنفاً باستمرار النزعة الواقعية .

ثالثاً ــ أدب الواقعيين الكبار في هذه الحقبة . ان هؤلاء الكتاب يعتمدون أدبياً على أنفسهم في غالب الاحيان ، انهم يسبحون ضد تيار تطور الأدب ، ضد تيار زمرتي الادب المذكورتين آنفاً . ويكفي مؤقتاً لتميز هذه الواقعية المعاصرة ان اذكر اسماء غوركي توماس وهنريش مان وروماں رولان . وفي المقالات المكرسة للنقاش ، التي تدافع بحمية عن حقوق الأدب الحديث ضد ادعاء ممثلي النزعة الكلاسيكية المزعومين لا تذكر اسماء هذه الذرى في أدبنا الحالي ولامرة . انهم غير موجودين بالنسبة للتأريخ والتقييم « الطليعيين » للأدب الحالي . ففي كتاب أرنست بلوخ « ارث هذا الزمان » ، وهو كتاب مثير للاهتمام وغني بالمادة والافكار ، لا يذكر اسم توماس مان ، إذا لم تخدعني الذاكرة ، إلا مرة واحدة . ان المؤلف يتكلم عن البرجزة المزوقة المنمقة لديه (ولدى فسرمان) . وبهذا يعتبر ارنست بلوخ ان المسألة قد انتهت .

لكن بمثل هذه الافكار توضع كل المناقشة على رأسها . ولقد حان الوقت لوضعها على قدميها مجدداً وللدفاع عن الكلاسيك ضد الادب الراهن ، ضد الذين حقروه عن عدم فهم . فالنقاش ليس دفاعاً عن الكلاسيك ضد الادب الحديث ، بل أنه يدور حول مسألة ، من هم الكتاب وماهي الاتجاهات الادبية التي تمثل التقدم في الادب الراهن . ان المسألة تدور حول الواقعية .

— ٢ —

لقد وجهت إلي ، ولاسيما من قبل ارنست بلوخ ، تهمة ، مآلها اني في مقالي القديم حول التعبيرية قد انهمكت أكثر من اللازم بنظريي هــذا الاتجاه . اني استميحه عذراً ، إذ أكرر هذه الخطيئة هذه المرة ايضاً ، وإذ أجعل ملاحظاته الانتقادية حول الادب الحديث موضـع تمحيص. ذلك اني لا أعتقد أن العبارات النظرية حول الميول الفنية غير هامة ـ حتى ولو أتت بما هو غير صحيح نظرياً . بل انها في هذه الحالات بالذات تنطق عن اسرار الاتجاه ، التي يعمد الى اخفائها بعناية . وبما أن بلوخ نظري من عيار يختلف عما كان عليه بيكاروبنتوس في زمانهما، فانه من المفهوم ان اعالج نظرياته معالجة أعمق .

أن بلوخ يوجه هجومه ضد فهمي للشمولية Totalitat . (اني أدع جانباً مدى صحة شرحه لفهمي ، فليست المسألة مسألة ما اذا كنت على حق أو كان بلوخ قد فهمني فهماً صحيحاً بل مسألة الموضوع) ، وهو يرى المبـدأ المعادي في « النزعة الواقعية الموضوعية التي لم تتهدم والتي يتسم بهـــا الكلاسيك » . وانا اشترط ، حسب قول بلوخ ، « واقعاً مترابطاً ترابطاً محكماً من كل جانب ... وكون هـــذا القول مطابقاً للواقع مسألة فيها نظر . إذ لو كان الأمر كذلك لكانت محاولات التحطيم والتغيير التعبيرية ، وكذلك محاولات الاعادة الجديدة والتركيب (التوليف) Montage لعبة فارغة » .

ان بلوخ لا يرى في هـذا الواقع المترابط سوى بقية من انظمة المثالية الكلاسيكية في ذهني ، ويعرض فهمه الخاص على هذا النحو : « قد يكون الواقع

الأصيل انقطاعاً أيضاً . وبما أن فهم لوكاتش للواقع فهم موضوعي مغلق ، فهو لذلك يتوجه بصدد التعبيرية ضد كل محاولة فنية لتهديم صورة العالم (حتى ولو كانت هذه صورة عالم الرأسمالية) ، ولهذا يرى في الفن ذاته الذي يستخدم تفكك ترابطات السطح ، ويحاول اكتشاف الجديد في الفجوات تفككاً ذاتياً فحسب ، ولهذا يضع تجربة التهدم مع وضع الانحطاط على قدم المساواة » .

هنا نجد أمامنا تحليلاً نظرياً محكم الاغلاق لتطور الفن الحديث يشتمل على النظرة الى العالم . ان بلوخ على حق تماماً : فلدى الكلام حول هذه القضايا كلاماً نظرياً أساسياً « يجب أن نجد كل مسائل نظرية الانعكاس المادية ـ الديالكتيكية مكاناً لها » . ولكن ليس هنا موضع لهذا الحديث ، مع اني أرحب شخصياً بمثل هذه المناقشة ترحيباً فائقاً . أما بالنسبة للمسألة التي يجب علينا أن نعالجها ، فالأمر يدور حول قضية أبسط بكثير ، وبالضبط حول قضية ما إذا كان الترابط المغلق المحكم ، أو شمولية النظام الرأسمالي والمجتمع البرجوازي في وحدة اقتصاده وايديولوجيته ، يؤلف ، في الواقع موضوعياً ؛ وباستقلال عن الوعي ، كلاً .

لايجوز أن ينشأ بين الماركسيين جدال حول هذه النقطة ، وبلوخ قد أعلن بقوة في كتابه الاخير انتماءه الى الماركسية . يقول ماركس « ان علاقات انتاج كل مجتمع تؤلف كلاً » ويجب علينا أن نشدد على كلمة كل مجتمع ، ذلك لأن بلوخ يجادل في صحة هذه الشمولية بالنسبة لرأسمالية زماننا . فالتعارض بيننا يبدو اذن مباشرة ، وشكلياً كتعارض غير فلسفي ، كتعارض في الفهم الاقتصادي والاجتماعي للرأسمالية ذاتها . لكن بما أن الفلسفة هي انعكاس فكري للواقع تنتج عن ذلك أيضاً تعارضات هامة فلسفياً .

طبعاً ينبغي علينا ان نفهم جملة ماركس المذكورة فهماً تاريخياً ، وهذا يعني أن شمولية الاقتصاد هي نفسها شيء متحول تاريخياً . لكن هذه التحولات

تقوم في الجوهر على توسيع وتعزيز الترابط الموضوعي بين جميع الظـــاهرات الاقتصادية الجزئية ، تقوم اذن على أن الشمولية تغدو على الدوام أملأ بالمحتوى وبالقدرة على الخروج على ذاتها . ان دور الرأسمالية النقدي الحاسم تاريخياً يكمن بالذات في انشاء سوق عالمية يتحول معها الاقتصاد العالمي بمجموعه الى كل مترابط موضوعياً . ان انماط الاقتصاد البدائيـة قد ولّدت سطحاً يبدو مغلقاً . لنفكر بقرية شيوعية بدائية او مدينة في أوائل القرون الوسطى . ان الانغلاق هنا يرتكز الى أن هـذا المجال الاقتصادي يتصل بمحيطه وبالتطور الاجمالي للمجتمع البشري بخيوط قليلة جداً . أما في الرأسماليـة فتستقل ، بخلاف ذلك ، لحظات واجزاء الاقتصاد استقلالاً لم يسبق له مثيل (لنذكر هنا فقط استقلال التجارة والنقد في الرأسمالية ، الذي بلغ حتى امكان قيام ازمات نقدية تنجم عن تداول النقد) . ان سطح الرأسمالية يبدو ، نتيجة البنية الموضوعية لهذا النظام الاقتصادي ، « ممزقاً » . انه يتألف من لحظات حققت استقلالها على نحو ضروري موضوعي، ويتحتم طبعاً ان ينعكس هذا في وعي الناس الذين يعيشون في هذا المجتمع ، وكذلك في وعي الكتاب والمفكرين .

ان استقلالية اللحظات الجزئية واقعة موضوعية في الاقتصاد الرأسمالي ، غير أنها تؤلف جزءاً فحسب ، لحظة في المجرى العام . وتتجلى الوحدة الشمولية ، الترابط الموضوعي بين الاجزاء ، رغم استقلاليتها الضرورية والموجودة موضوعياً ، في الأزمة على أشد ما يكون التجلي . لقد حلل ماركس الترابط الديالكتيكي لاستقلالية اللحظات ، الضرورية ، فقال : « بما أنها تنتمي الى اصل واحد ، فلا يمكن أن تظهر استقلاليـة اللحظات ذات الأصل المشترك إلا على نحو عنيف كعمليـة مدمرة . انها الأزمة بالذات التي فيها تتأكد وحدتها ، وحدة الاختلاف . ان الاستقلالية التي تكتسبها اللحظات ذات الأصل المشترك والمكملة بعضها بعضاً

يقضي عليها بالعنف . فالأزمة تكشف اذن عن وحدة اللحظات المنفصلة بعضها عن بعض » .

تلك هي اللحظات الأساسية لشمولية الترابط الاجتماعي في الرأسمالية . ويعلم كل ماركسي ان المقولات الاقتصادية الأساسية للرأسمالية تنعكس في رؤوس الناس مباشرة على نحو مقلوب دائماً . وهذا يعني في حالتنا ان الناس الذين تستحوذ عليهم المباشرة في الحياة الرأسمالية يعايشون الوحدة ويفكرون بها اثناء عمل الرأسمالية السوي المزعوم (مرحلة لحظات الاستقلال) ، أما في وقت الأزمة (إقامة وحدة اللحظات المستقلة) فيعايشون التمزق . وبنتيجة الأزمة العامة للنظام الرأسمالي، تتعزز هذه المعايشة الاخيرة وتمتد لأوقات اطول في دوائر واسعة جداً من أولئك الناس الذين يقفون حيال ظاهرات الرأسمالية موقف المعايشة المباشرة فحسب .

- ٣ -

ما صلة كل هذا بالأدب ؟

حسب النظرية التعبيرية أو السريالية التي تنكر علاقة الادب بالواقع الموضوعي ليس ثمة صلة لها بالادب . أما في النظرية الماركسية للأدب فالصلة قوية جداً . فاذا كان الادب بالفعل شكلاً خاصاً لانعكاس الواقع الموضوعي ، فمن المهم جداً له أن يستوعب هذا الواقع ، كما هو بالفعل ، ولا يقتصر على التعبير عما يبدو مباشرة . وإذ يسعى الكاتب الى استيعاب الواقع وعرضه كما هو فعلا ، أي الى أن يكون واقعياً فعلا ، تلعب مسألة الشمولية الموضوعية للواقع دوراً حاسماً . وسيان هنا كيف يقوم الكاتب بصياغتها فكرياً. لقد ابرز لينين المدلول العملي لمقولة الشمولية مراراً وبجدة : « يجب على المرء ، لمعرفة موضوع فعلا ، أن يستوعب جميع جوانبه ، جميع ترابطاته و« توسطاته » وأن يقوم ببحثها . إننا لن نستطيع أبداً بلوغ ذلك تماماً ، لكن طلب الإحاطة بجميع الجوانب سيعصمنا من الأخطاء والجمود » .

ان الممارسة الادبية لكل واقعي حقيقي تبين أهمية الترابط الشامل الموضوعية وأهمية « طلب الإحاطة بجميع الجوانب » الضروري للسيطرة على هذا الترابط . ان عمق الصياغة وسعة ودوام نفوذ الكاتب الواقعي تتعلق تعلقاً كبيراً بمدى الوضوح ، الذي يمتلكه صياغياً ، حول ماتقدمه فعلا ظاهرة معروضة من قبله . وهذا الفهم لعلاقة الكاتب المرموق بالواقع لايلغي — كما يرى بلوخ — معرفة ان

سطح الواقع الاجتماعي يتكشف عن « تفككات »، وانه ينعكس وفقاً لذلك في وعي الناس . ان قلة اهتمامي بهذه اللحظة في فهم الواقع تدل عليها الفكرة الموجهة في مقالي القديم حول التعبيرية . ان مقطع لينين، الذي استخدمته ، كفكرة موجهة في المقال ، يبدأ كما يلي « ان العرضي والظاهري الموجود على السطح يختفي في الغالب وهو لا يتصف بكثافة وثبات الماهية » .

ليس المهم فقط الاعتراف بوجود لحظة الترابط الشامل هذه ، بل المهم ايضاً - والآن قبل كل شيء - ادراك هـــذه اللحظة كلحظة في الترابط الشامل ، لا تضخيمها فكرياً وعاطفياً كواقع وحيد . فالامر يدور اذن حول معرفـــة الوحدة الديالكتيكية بين الظاهرة والماهيـة ، اي حول عرض « السطح » عرضاً فنياً ممكن المعايشة ، عرضاً يكشف بالصياغة عن الترابط بين الماهية والظـاهرة ، في مقطع الحياة المعروض، بدون تعليق يُدس من الخارج. اننا نلح على الصفة الصياغية للترابط بين الماهية والظاهرة ، لأننا بعكس بلوخ لا نعتبر « ايلاج » الموضوعات في نتف الواقع ، التي لا تمت اليها بصلة داخلية ، هذا الإيلاج المرغوب فيه جداً من قبل السرياليين اليساريين ، من الناحية السياسية ، لا نعتبره حلاً فنياً للمسألة .

لنقارن بين « البرجزة المزوقة المنمقة » لدى توماس مان وبين سريالية جويس. ففي وعي ابطال الكاتبين تم صياغة التعبير عن ذلك التمزق والانفصال ، وتلك التقطعات « والفجوات » التي يشعر بلوخ شعوراً صادقاً جداً انها تميز حالة وعي أناس كثيرين في المرحلة الامبريالية . ان خطأ بلوخ يكمن فقط في انـــه يوحد حالة الوعي هذه ، بصورة مباشرة وبدون تحفظ ، مع الواقع ذاته ، يوحد صورة هذا الوعي بكل ما فيها من تشوه مع الموضوع ذاته ، بدلاً من أن يكتشف، بالمقارنة بين الصورة والواقع ، الماهية وأسباب وتوسطات الصورة المشوهـــة على نحو ملموس .

وهكذا يصنع بلوخ نظرياً ماصنعه التعبيريون والسرياليون فنياً . لنعاين الآن اسلوب عرض جويس . وسأورد لكي لا يتأثر القراء بموقفي السلبي ما كتبه بلوخ عنه : « لم بدون انا ، يغوص هنا في قلب اندفاع سيال ، بل هو اعمق من ذلك ، انه ينهله ، يناغيه ، ويفض ختمه . واللغة تتداعى تماماً مع هـذا التهدم . انها ليست ناجزة ولا متكونة ولا يضبطها ضابط، بل مفتوحة، طليقة، ومشوشة . فما كان، في اوقات الانهاك وفي وقفات المحادثة او لدى الناس الحالمين او المضطربين، يجري على اللسان او يسقط سهواً او يصدر عن تلاعب بالالفاظ ، يترك له هنا الحبل على غاربه . لقد غدت الكلمات عاطلة عن العمل ، متحررة من عـلاقاتها الحسية . تارة ترحف اللغة كدودة مقطعة الاوصال ، وتارة تأتلف كصور فيلم متحرك ، وتارة تمتد الى الحدث الروائي كما تتصل به حبال الكواليس »

هذا هو الوصف ولننتقل الآن الى التقييم الحاسم : « جوزة فارغة، وبذات الوقت سقط المبيعات ، انه أمر ، لا على التعيين ، مؤلف من اوراق متجعدة ، وثرثرة قرود ، وكبة حنكليس ، ومقاطع من لا شيء ، وبذات الوقت محاولة لبناء السكولاستيك في الفوضى . . غرور كاذب عريض، عالٍ، عميق، ومتصالب، منسوج من وطن مفقود سبل ولا سبل ، اهداف ولا اهـداف . ان التركيب Montage قادر الآن على صنع الكثير . في السابق كانت الافكار فقط تتعايش بسهولة . اما الآن فان الاشياء كذلك تتعايش، على الاقل ، في منطقة العوم ، في ادغال الفراغ الخيالية » .

لقد تحتم علي ان اسوق هذه الفقرة الطويلة لأن التركيب السريالي في تقدير بلوخ التاريخي للتعبيرية يلعب دوراً هاماً بل حاسماً . وهو يميز كذلك في مكان سابق من كتابه ، مثل كل المدافعين عن التعبيرية، بـين ممثليا السطحيين

وممثليها الأصليين . وحسب بلوخ لا تزال مطامح التعبيرية مستمرة في الحياة ، فهو يقول : « والآن كذلك ليس ثمة موهبة كبيرة بدون منبت تعبيري ، وعلى الأقل بدون تأثيرها الدامغ والعاصف الى اقصى حد . ان من يسمّون بالسرياليين هم واضعو « النزعة التعبيرية » الاخيرة . وهم زمرة صغيرة لكنهم يمثلون الطليعة مجدداً : وانما السريالية تركيب قبل كل شيء .. انها وصف لفوضى واقع المعاناة بمجالاته وفواصله المتداعية » .

هنا يتبين القارىء بوضوح ، ما يعتبره بلوخ، المدافع عن التعبيرية، كمحط لتطور الادب في زماننا ، ومدى وعيه في شطب اسماء جميع الواقعيين المرموقين في هذه المرحلة من عالم الادب، بدون تحفظ . وليعذرني توماس مان، اذ أورده في هذا الصدد كمثال معاكس . فلو تمثل المرء في ذهنه طونيو كروغر او كريستيان بودنبروك او الشخصيات الرئيسية في رواية « جبل السحر » ، ولو تخيل ايضاً ان شخصياتهم لم تنسج الا من وعيهم الخاص ، كما يطلب بلوخ ، وليس بالتعارض مع واقع مستقل عنهم، لاتضح له ، انهم كانوا في وعيهم المباشر وتجسد فكرهم سيقفون امامنا على نحو لا يختلف ابداً عن « تمزق سطح » شخصيات جويس . بل ان المرء سيجد لديهم « فجوات » كثيرة كما هي الحال لدى جويس . ولا يصح أن يقال ، ان هذه الآثار قد نشأت قبل تلك الأزمة . فالازمة الموضوعية لدى كريستيان بودنبرك افضت الى تمزق روحي اعمق منه لدى ابطال جويس . و «جبل السحر» يتفق زمنياً مع التعبيرية . لكن لو بقي توماس مان في حدود نتف معايشات هؤلاء الأشخاص ، والافكار المأخوذة مباشرة ، والمصورة ثم المركبة بعضها مع بعض ، لكان خلق بسهولة لوحة «تقدمية فنياً » كما فعل جويس الذي استحوذ على اعجاب بلوخ .

لماذا بقي توماس مان في هذه المواضيع الحديثة « قديم المنوال »

و « سلفياً » من الناحية الفنية ولم يقدم نفسه «كطليعي» ؟ لقد فعل ذلك بالضبط لأنه واقعي حقيقي ، وهذا يعني في هذه الحالة قبل كل شيء انه ، كفنان مبدع ، يعرف بدقة منّ هو كريستيان بودنبرك وطونيو كروغر وهانس كاستورب او ستمبريني او نفطا . انه لا يحتاج لمعرفة هذا الأمر ، بمعنى التحليل الاجتماعي المجرد: فقد يخطىء هنا ، كما أخطأ كذلك قبله بلزاك وديكنز وليون تولستوي . ولكنه يعرفه كواقعي خالق . انه يعرف كيف ينجم الوعي والاحساس عن الوجود الاجتماعي ، وكيف تؤلف المعاناة والاحاسيس اجزاء من عقدة الواقع الاجمالية، وهو يبين كواقعي الى اين ينتسب هذا الجزء من عقدة الحياة الاجمالية ، ومن أية جهة يصدر عن الحياة الاجتماعية ، والى اين يسير الخ ..

وعندما يصف توماس مان اذن طونيو كروغر مثلا لا «كمواطن ضال» فحسب ، بل يبين ، عبر الصياغة ، كيف ولماذا كان «مواطناً ضالاً»، رغم تعارضه المباشر مع البرجوازية، ورغم حرمانه من وطنه في الحياة البرجوازية، ورغم انفصاله عن حياة المواطنين ، بل قل لهذه الاسباب ، عندما يفعل ذلك فهو يسمو ، لا في الصياغة فحسب بـــل في فهم تطور المجتمع ايضاً ، كبرج شامخ ، ازاء هؤلاء «الراديكاليين المتطرفين» الذين يتوهمون ان اجواءهم المعادية للبرجوازية، ورفضهم للعفن البرجوازي الصغير ، هذا الرفض الذي هو في الغالب مجرد رفض جمالي ، واحتقارهم للاثاث المكسو بالوبر او لتزييف عصر النهضة في العمارة ، يتوهمون ان كل هذه تجعلهم سلفاً موضوعياً اعداء لا يلينون للمجتمع البرجوازي .

— ٤ —

ان الاتجاهات الأدبية الحديثة في المرحلة الاستعمارية،التي تعاقبت بسرعة من النزعة الطبيعية الى السريالية ، تتماثل في انها تتناول الواقع ، كما يظهر للكاتب واشخاصه مباشرة . ان هذا الشكل المباشـــر للظهور يتبدل في مجرى التطور الاجتماعي موضوعياً وذاتياً،حسب تبدل أشكال ظهور الواقع الرأسمالي الموضوعية التي وصفناها ، وحسب التغيرات الطبقية والصراع الطبقي ، التي تحدث انعكاسات مختلفة على هذا السطح . ان هذا التبدل قد أدى بالضرورة الى الانحلال السريـع والكفاح المرير بين الاتجاهات المختلفة .

لكن هذه الاتجاهات جميعها تتوقف فكرياً وعاطفياً عند مباشرتها هذه ، ولا تغوص الى الماهية أي الى الترابط الفعلي بين معايشاتها وحياة المجتمع الواقعية ، الى الأسباب الخفية التي تنجم عنها هـذه المعايشة موضوعياً ، والى التوسطات التي تربط هذه المعايشة بالواقع الموضوعي للمجتمع . انها تنشىء بالعكس ـ بمقدار من الوعي يزيد أو ينقص ـ على أساس هذه الصفة المباشرة ، أسلوبها الفني عفوياً .

ان تعارض هذه الاتجاهات الحديثة جميعها مـع تراث ونظرية الأدب القديم ، الذي يعز وجوده في هذا الزمان ، يبلغ ذروته بذات الوقت في احتجاج صارخ على ادعاء أو مطلب نقد، يمنعها زعماً من الكتابة كما يحلو لها . ان ممثلي هذه الاتجاهات المختلفة يتناسون ان الحرية الحقيقية، والتحرر من المزاعم المسبقة الرجعية، في المرحلة الامبريالية (وليس فقط في المجال الفني) ، لا يمكن أبداً أن يتحققا على أساس

العفوية والانحصار في المباشرة . ذلك ان التطـور العفوي للرأسمالية الامبريالية ينتج ، ويعيد انتاج،هذه النزاعم الرجعية بالذات باستمرار،على مستوى أرقى دائماً. (ناهيك عن ان البرجوازية الامبريالية تحت عملية تجديد الانتـاج عن وعي) . ويتوجب القيام بعمل قاس ، والابتعاد عن المباشرة ،-وتخطيها،ووزن وقياس كل المعايشات الذاتية على الواقع الاجتماعي ــ محتوى هـــذه المعايشات وشكلها ــ واجراء بحث اعمق للواقع ، كي نكتشف التأثيرات الرجعية للبيئة الامبريالية على هذه المعايشات الخاصة ، وتجاوزها نقدياً .

إن هذا العمل الصعب قد قام به الواقعيون المرموقون في زماننا بدون انقطاع ، من الناحية الفنية وناحية النظرة الى العالم والناحيةالسياسية ، وهم يقومون به الآن ايضاً . ويكفي ان يستحضر المرء في ذهنـــه رومان رولان وتوماس وهنريش مان . ان هذا الملمح يجمعهم جميعاً ، مهما اختلفت هذه التطورات من اية جهة كانت .

وإذا كنا اكدنا بقاء مختلف الاتجاهات الحديثة على مستوى المباشرة ، فذلك لا لأننا نريد انكار العمل الفني الذي انتجه الكُتاب الجديون ، من ممثلي النزعة الطبيعية حتى السريالية . لقد جعلوا من معايشتهم أسلوباً ، طريقـــة في التعبير ذات إداء منسجم ، وهي في الغالب محركة للاهتمام وشديدة الاثارة فنياً . غير أننا إذا وضعنا نصب أعيننا صلة عملهم كله بالواقـع الاجتماعي وجدنا أنـــه لايسمو ، من ناحية النظرة الى العالم ومن الناحية الفنيـة ، على مستوى المباشرة .

ولذلك كان التعبير الذي ينشأ هنا مجرداً ووحيد الطرف . (وسيان تماماً إن كانت النظرية الجمالية التي ترفد الاتجاه المعني مع « التجريـد » في الفن أو ضده . لكن منذ قيام النزعة التعبيرية زاد الالحاح على التجريد من الناحية النظرية أيضاً) . وقد يوجد قراء يرون الآن ان ثمة تناقضاً في عرضنا . إذ يبدو كما لو أن

المباشرة والتجريد أمران يحذف أحدهما الآخر تماماً . غير ان احـــد المكاسب الفكرية الكبرى للطريقة الديالكتيكية ـ حتى عند هيغل ـ هو انهـا اكتشفت القرابة الداخلية بين المباشرة والتجريد ، وبرهنت على أنه لا ينشأ على ارض المباشرة سوى تفكير مجرد .

إن ماركس قد وضع هنا أيضاً الفلسفة الهيغلية على قدميهـــا وبرهن في تحليل الترابطات الاقتصادية مراراً على نحو ملموس كيف تجد هـذه القرابة بين المباشرة والتجريد تعبيراً عنها في انعكاسات الوقائع الاقتصادية . ويتوجب علينا هنا ان نكتفي بتوضيـح،موجز وشديد التلميح،لمثل واحد عنها. لقد بيّن ماركس ان ترابطات تداول النقد ، ووسيطه الرأسمال التجاري ، تمثـــل التجريد الاقصى لمجمل العملية الرأسمالية وتلاشي كل التوسطـات . فاذا ماقبلها المرء ، كما تبدو في استقلالها الظاهري عن مجمل العملية ، اتخذت صيغة تجريد مفرغ تماماً من الافـكار ومتصنم كلياً (متشيء كلياً) : « انه النقد الذي يفرخ نقداً » . ولهـــذا بالذات يشعر الاقتصـاديون المبتذلون الذين يتوقفون عند الصفـة المباشرة لـسطح ظاهرة الرأسمالية بأنهم قد ثبتت صحة رأيهم ، وتأكدت بالذات في عـالم التجريد المتصنم هذا ، في صفته المباشرة ، انهم يحسون هنا بأنهـم كالسمكة في الماء ، ويحتجون بعنف ضد « ادعاء » النقد الماركسي،الذي يطالب الاقتصاديين بمراعاة مجمل العملية الاجتماعية لتجديد الانتاج . « ان عمق نظرتهم يكمن هنـا وعلى الدوام فقط في رؤية سحب غبار السطح ، وفي الاعراب عما يغطيه الغبار ، اعتزازاً، كشيء حافل بالاسرار والأوهام، كما قال ماركس عن آدم مللر . وانطلاقاً من هذه الافـكار وضعت التعبيرية في مقالي القديم « كابتعاد تجريدي عن الواقع » .

من البدهي انه ليس ثمة فن بدون تجريد ـ وإلا فكيف يمكن ان ينشأ النموذجي ؟ غير ان لعملية التجريد ـ كما لكل حركة ـ اتجاهاً وهذا الاتجـاه هو مايهمنا هنا . ان كل واقعي كبير يعالج ـ كذلك بوسائل التجريد ـ مادة معاناته

كما ينفذ الى قانونيات الواقع الموضوعي ، الى ترابطات الواقع الاجتماعي الحقيقة غير المدركة مباشرة ، بل الموغلة في العمق ، والتي لاتنال الا بتوسطات . وبما ان هذه الترابطات ليست قائمة مباشرة في السطح ، وبما ان هذه القانونيات متداخلة ، غير متعادلة ، ولا تتحقق الا كميل ، يقع على عاتق الكاتب الواقعي الكبير عمل ضخم مزدوج ، يتناول الناحية الفنية كما يتناول ناحية النظرة الى العالم : وهو يقوم أولا على الكشف الفكري والصياغة الفنية لهذه الترابطات ، وثانياً يقوم - وهذا لا ينفصل عن النقطة الأولى - على التغطية الفنيـــة للترابطات التي تعالج مجردة - أي على رفع التجريد . وتنشأ خلال هـــذا العمل المزدوج مباشرة جديدة متوسطة صياغياً ، سطح للحياة مصنوع فنياً . وهو برغم انه يدع الماهية تشف عن ذاتها بوضوح (الأمر الذي لانجده في الصفة المبـــاشرة للحياة ذاتها) يبدو كسطح الحياة خلقته يد الصياغة الفنية . يبدو كسطح شامل للحياة بكل تعيينـــاته الجوهرية . لا كلحظة مدركة ذاتياً ومصعدة تجريدياً ومعزولة عن مجمل هذا الترابط الكلي .

هذه هي الوحدة الفنية للماهية والظاهرة ، وهي كلما كانت اكثر تنوعاً وغنى وتداخلاً ومكراً (لينين) كانت أقدر على معانقة التناقض الحي في الحيـــاة والوحدة الحية لتناقض الخصوبة والوحدة في التعيينات الاجتماعية ، وكانت النزعة الواقعية بالتالي أعظم وأعمق .

وماذا يعني ، بعكس ذلك ، الابتعاد التجريدي عن الواقع ؟ ان السطح الذي يعايشه المرء مباشرة فقط ، غير المفهوم ، الذي يحجب ما وراءه ، وينعكس على نحو ممزق ويبدو فوضوياً ، ان هذا السطح يتحدد كما هو ، بمقدار يزيد أو ينقص من الوعي ، في حذف وإغفال التوسطات الموضوعية دون ارتفاع فكري فوق هـذا المستوى . لكن ليس ثمة في الواقـــع ركود ابداً ، ان العمل الفني والفكري يتحرك حتماً إما اقتراباً من الواقع أو ابتعاداً عنه . وهـذه الحركة الاخيرة قد

نشأت ـ وان كان يبدو الأمر مفارقاً ـ في النزعة الطبيعية ؛ فنظرية البيئة والوراثة المرفوعة كصنم الى ميثولوجيا ، وشكل التعبير الذي يثبت مظاهر الحياة المباشرة بصورة مجردة وغير ذلك ، قد حالت هنا دون النفوذ الفني الى الديالكتيك الحي للظاهرة والماهية ، أو بالأحرى أدى انعدام هذا النفوذ لدى الكتاب الطبيعيين الى ايجاد هذا الاسلوب في التعبير . فالأمران يتصلان بفعل متبادل حي .

ولهذا تحتم أن تبقى سطوح الحياة المنسوخة ،بامانة فوتوغرافية وفونوغرافية لدى النزعة الطبيعية ، ميتة ، بدون حركة داخلية ، ومتسمرة في وضعها . ولهذا تتشابه الدرامات والروايات الطبيعية ، التي تبدو في الظاهر مختلفة ، الى حد الالتباس . (كان ينبغي على المرء أن يعالج بهذا الصدد احدى كبريات مآسي الفن في زماننا : ماهي الأسباب التي منعت غرهارت هاوبتمان بعد بداياته الآسرة الرائعة من أن يكون واقعياً كبيراً . لامجال هنا لتناول هذه النقطة ، وسنقتصر على الاشارة الى ان النزعة الطبيعية لم تكن بالنسبة لمؤلف « النساجين » و « فرو كلب الماء » حافزاً بل عائق ، وان تخطيه النزعة الطبيعية قد تم بدون الخروج على أسس نظرتها الى العالم) .

لقد تم بسرعة الاعتراف بالقيود الفنية في اسلوب التعبير الطبيعي ، ولكنه لم يتعرض لانتقاد جذري . فالمباشرة المجردة تقابلها دوماً مباشرة مجردة كذلك ومغايرة لها ومتعارضة معها في الظاهر . ومما يميز النظرية والممارسة الفنيين في هذا التطور بكامله ان الماضي في جوهره يقتصر دائماً على الاتجاه السابق مباشرة فالنزعة الانطباعية مثلاً تقتصر في رؤية الماضي على النزعة الطبيعية . وهكذا تبقى النظرية والممارسة حبيستين لهذا التناقض المجرد تماماً والخارجي تماماً . ان اسلوب النظر هذا لايزال قائماً حتى الآن . فرودولف ليونهارت يشتق كذلك الضرورة التاريخية التعبيرية على هذا النحو . فهو يقول « ذلك ان هذا النقيض للنزعة الانطباعية التي أصبحت غير محتملة وغير ممكنة هو أحد أسباب النزعة التعبيرية » . لقد نفذ هذه

الفكرة بوضوح ، دون أن يتطرق الى الاسباب الاخرى . ان التعبيرية تتعارض في الظاهر تعارضاً حاداً تماماً وكلياً تماماً مع الاتجاهات الادبية التي ظهرت قبلها . فهي تؤكد على ابراز الماهية بالذات ، كنقطة مركزية في اسلوبها في الصياغة. وهذا مايسميه ليونهارت الملمح « اللاعدمي » في التعبيرية .

لكن هذه الماهية ليست ماهية الواقع الموضوعية وماهية العملية الشاملة بل هي ، بالضبط، الذاتي البحت . ولا أريدهنا ان ارجع الى نظريي التعبيرية القدماء الذين لايعتد بهم . غير ان ارنست بلوخ حين يميز بين التعبيرية الحقة وغير الحقة يلح بالضبط على اللحظة الذاتية : « ان التعبيرية في الأصل كانت بالأحرى تفجيراً الصورة ، كانت سطحاً مهشماً من مصدرها ، أي من ناحية الذات التي عملت بعنف تحطيماً وتقليباً » .

ان هذا التحديد للماهية يحتم على المرء ان ينظر اليها بوعي ، كماهية منشئة اسلوبياً ، مجردة من الترابط، ومنفصلة عن التوسطات ، ومتوحدة لذاتها . ان التعبيرية المتماسكة تنكر كل صلة بالواقع وتعلنها حرباً ذاتية على كل مضامين الواقع . ولا أريد ان ادخل في مناقشة فيما اذا كان يجوز والى أي حد يجوز أن ينظر الى غوتفريد بن ، كتعبيري نموذجي . لكني أرى ان ذلك الاحساس بالحياة الذي وصفه بلوخ في كتاباته حول التعبيرية والسريالية وصفاً غنياً بالصور ونفاذاً يجد تعبيره الأشد حدة وأمانة وتجسيماً في كتاب بن « الفن والسلطة » . « لقد تعذر في أوروبا بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ وجود اسلوب آخر غير الاسلوب المعادي للنزعة الطبيعية . بل كان لايوجد أي واقع ، كان ثمة على الاكثر تكشيراته وغضونه . أما الواقع فلم يكن سوى مفهوم رأسمالي .. م يكن للفكر أي واقع » .

ونحن نجد هذا الوضع ونتائجه في صياغة-واضحة وحاسمة لدى هنريش فوغلر . فهو انطلاقاً من الادراك السليم للتجريدالتعبيري يصل الى النتيجة الصحيحة « ان التعبيرية كانت رقصة موت الفن البرجوازي . » لقد ظنت أنها تقدم ماهية الأشياء « لكنها قدمت الأغلال » .

وكنتيجة ضرورية للموقف الغريب عن الواقع والمعادي له ظهر في الفن « الطبيعي » ، بمقدار متزايد ، فقر في المضمون يتعاظم على الدوام . وهذا الفقر في المضمون ارتفع في مجرى التطور الى درجة انعدام مبدئي للمضمون ، بل الى عداء له . وقد عبر غوتفريد بن اوضح تعبير عن هذه العلاقة حين قال « حتى مفهوم المضمون ذاته قد اصبح موضع تساؤل . المضامين — وماذا عنا بعد . انها كل ما استخرج وما ذهب وما استغير حالات مرحة للقلب ، تصلبات شعور ، بؤر صغيرة جواهر لاتقوى على غير الكذب . اكاذيب حياتية ، شيء لاهيئة له ... »

ان هذا الوصف يقارب . وهذا مايستطيع القارىء ان يتبينه .. وصف بلوخ لعالم التعبيرية والسريالية . حقاً ان بن وبلوخ يستخلصان من هذه التأكيدات نتائج متعارضة تماماً . فبلوخ يدرك في مواضع معينة من كتابه ادراكاً واضحاً تقريباً مشكلة الفن الراهن التي تنجم عن ذلك الموقف من العالم الذي وصفه : « هكذا فان ادباء كباراً لم يعودوا يجدون مرتعاً لهم ، في المواد مباشرة ، بل في تحليلها . ان العالم المبهم لم يعد يمدهم بأية بارقة تصلح للعرض ، ويمكن ان تنشأ عنها حبكة . ليس ثمة سوى الفراغ والحطام المختلط فيه » .

ويتابع بلوخ البحث في الطريق الذي تم سلوكه في مرحلة البرجوازية الثورية حتى غوته ثم يستطرد قائلا « على اثر غوته جاء بدلا من الرواية التربوية الأخرى رواية فضح الأوهام الفرنسية ، واليوم في لاعالم ، وبديل عالم ، او حطام عالم الفجوة البرجوازية الكبيرة ليست « المصالحة » خطوراً على كتاب معينين ولا هي ممكنة . ليس ثمة هنا سوى موقف ديالكتيكي (؟! ج لوكاتش) إما كمادة التركيب ديالكتيكي او تجربة له ، وحتى عالم الاوديسة يصبح ، لدى جويس الذي ترعاه ربات الفن ، رواقاً لمعرض الوقت الحاضر المحطم لكل شيء ، والمتحطم تماماً في اصغر جري دائري ومعاكس . جري معاكس لأن الناس ينقصهم شيء ما ، ينقصهم الشيء الرئيسي » .

لا نريد أن ندخل في مشادة مع بلوخ حول الأمور الصغيرة ، ولا حول الاستعمال الفودي تماماً لكلمة ديالكتيك ولاحول التركيب الذهني الخاطىء الذي يصل رواية فضح الأوهام بغوته وصلاً مباشراً . (فعملي السابق « نظرية الرواية» يشترك في المسؤولية عن خطيئة بلوخ التاريخية هذه) ان المسألة تدور هنا حول ما هو أهم ، وأعني ان بلوخ قد عبر — باشارات تقييم مقلوبة — عن الفكرة القائلة ان الحبكة والتأليف في الأعمال الأدبية يخضعان لعلاقة الانسان بالواقع الموضوعي . الى هنا كل شيء صحيح ، لكن اذ يسعى بلوخ ليثبت الحق التاريخي التعبيرية والسريالية يتوقف عن بحث العلاقات الموضوعية بين المجتمع والناس العاملين في زماننا، هذا الزمان الذي يفسح المجال كما دلت رواية « جان كريستوف» لنشوء حتى رواية تربوية ، ويأخذ يصنع من وضع وعي فئة معينة من المثقفين ، مأخوذة على حدة ، الوضع الموضوعي للعالم الراهن الذي يبدو له على نحو منطقي تماماً كأنه لا عالم ، للأسف على نحو مشابه لفهم بن — وبالنسبة لكتاب يقفون من العالم هذا الموقف تنتفي طبعاً امكانية الحدث والبناء والمحتوى والتأليف « بالمعنى التقليدي للكلمة » . وبالنسبة لأناس يعايشون العالم على هذا المنوال تصبح التعبيرية والسريالية فعلاً اسلوب التعبير الوحيد الممكن عن احساسهم بالعالم . ان هذا التبرير الفلسفي للتعبيرية والسريالية يسقمه « فقط » ان بلوخ ، عوضاً عن ان يخاطب الواقع ، يحيل الموقف التعبيري والسريالي من العالم ببساطة وبدون اية روح نقدية الى لغة مفاهيم غنية بالألوان .

وبرغم هذا التعارض الحاد في جميع التقييمات ، فاني اعتبر تثبت بلوخ من وقائع معينة صحيحاً وقيماً . انه في كشفه التطور الضروري ، الذي افضى من التعبيرية الى السريالية ، كان اكثر « الطليعيين » تماسكاً منطقياً . واليه يعود الفضل من هذه الناحية في ادراك التركيب (مونتاج) كشكل تعبير فني

ضروري في هذه الدرجة من التطور (ويزيد من فضله انه كشف التركيب لا في فن « الطليعين » الحاضر فحسب بل أكد، بمقدار كبير من حدة الذهن، وجوده في فلسفة عصرنا البرجوازي) .

ولهذا بالذات يبرز لديه الاتجاه وحيد الطرف المعادي للواقعية ، في هذا التطور بكامله ، بروزاً أوضح منه لدى نظريي هذا الاتجاه الآخرين .. ان هذا الاتجاه وحيد الطرف - وهنا لا ينبث بلوخ بكلمة - كان موجوداً في النزعة الطبيعية. ان « الصقل » الفني الذي سجلته الانطباعية ازاء النزعة الطبيعية قد « صفى » الفن تصفية اكبر ايضاً من التوسطات المعقدة والدروب الملتوية للواقع الموضوعي، والديالكتيك الموضوعي للوجود والوعي، في ماصاغه الفن من اشخاص وحبكات. لقد كانت الرمزية وحيدة الطرف بجلاء ووعي ، ذلك ان التمايز في اللباس الحسي للرمز ولمغزى الرمز يسير على الطريق الضيقة الوحيدة الاتجاه ، للتداعي الذاتي وصلته الرمزية .

ان التركيب يمثل ذروة هذا التطور ولهذا يرحب بجزم بلوخ في وضع التركيب فنياً وفلسفياً في مركز الأدب والتفكير « الطليعي » . واذ يكون التركيب في شكله الأصلي من حيث هو تركيب فوتوغرافي، قوي التأثير وذا فعل تحريضي شديد فهو يستمد هذا التأثير من انه يجمع موضوعياً وعلى نحو مفاجىء اجزاء من الواقع مختلفة تماماً ومتفرقة ومنتزعة من صلاتها . ان التركيب الفوتوغرافي الجيد يفعل فعل نكتة طيبة . لكن في اللحظة التي يتقدم فيها هذا الارتباط الوحيد الطرف - والذي كان كنكات متفرقة مشروعاً وفعالاً - بدعوى صياغة الواقع (حتى وان فهم من الواقع ما هو غير واقعي) وصياغة الترابط (وان اعتبر الترابط تحللاً للصلات) وصياغة الكلية (وان جرت معايشتها كفوضى) تصبح النتيجة النهائية رتابة عميقة حتماً . قد تتلألأ الجزئيات

في اصباغ ملونة ، لكن الكل لا يمنحنا سوى دكنة مبهمة لاعزاءفيها ،مثل بركة الماء القذر ، وان نمت اجزاؤها عن أشد الألوان تنوعاً .

ان هذه الرتابة هي النتيجة الضرورية للتخلي عن النقل الموضوعي للواقع ، عن الصراع الفني من أجل صياغة التعدد الغني الالتواءات ووحدة التوسطات ، ورفعها في الشخصيات . ذلك ان هذا الاحساس بالعام لايفسح المجال لأي تأليف لأي صعود ولأي هبوط ولأي بناء من الداخل انطلاقاً من الطبيعة الحقيقية لمادة الحياة المصاغة .

وحين تسمى هذه المساعي الفنية انحطاطاً ، يتعالى في الغالب صراخ الاستنكار والسخط على « إدعاء الاكاديميين الانتقائيين للاستذة » . وآذن لنفسي لذلك بالرجوع الى اخصائي في شؤون الانحطاط ، الى فريدريك نيتشه ، الذي يعتبره اطراف النقاش الآخرون حتى في مسائل اخرى سلطة عليا . يتساءل نيتشه « بماذا يتميز كل انحطاط ادبي ؟ » ويجيب « انه يتميز بان الحياة لم تعد مقيمة في شمولها . الكلمة تستبد بالسلطة وتقفز من الجملة ، والجملة تخرج عن اطارها وتحمل الابهام الى معنى الصفحة ، والصفحة تستمد الحياة على حساب الكل - والكل لم يعد كلاً . ان هذا هو تأويل مجازي لكل اسلوب انحطاط . كل مرة تحصل فوضى الذرة وارتخاء الارادة ... ان الحياة والحيوية نفسها واهتزاز الحياة وفيضها تحشر في أدق البنى . اما الباقي فيفتقر الى الحياة . في كل مكان شلل وارهاق وبلادة او عداء وفوضى : وكلاهما يقفز الى العين اكثر فأكثر . كما ارتقى المرء الى اشكال اعلى للتنظيم . ان الكل لم يعد ينبض ابداً بالحياة . انه مركب ومحسوب ومفتعل ، انه نتاج مصطنع » . ان وصف نيتشه هذا هو وصف جيد للمساعي الفنية لتلك الاتجاهات التي تشبه اتجاه بروخ أو اتجاه بن .

طبعاً لا تتحقق هذه المبادىء ابداً ، حتى لدى جويس ، مئة بالمئة . ذلك

ان فوضى مثة بالمئة موجودة فقط في رؤوس المعتوهين . وكما قال شوبنهور عن حق ان نزعة فردانية Solipsismus مثـــة بالمئة لاتوجد إلا في دار المعتوهين . لكن بما ان الفوضى هي اساس نظرة الفن الطبيعي الى العالم فقد تحتم أن تصدر كل المبادىء المتماسكة عن مواد غريبـة النسيـج . ومن هنا التعليقات المركبة . ومن هنا نزعة التواجد الزمني الخ ... وكل هذا ليس سوى بديل ، وكل هـــذا لايعني سوى تصعيد احادية الطرف في هذا الفن .

- ٥ -

إن تفسير قيام كل هذه الاتجاهات يرجع الى الاقتصاد ، الى البنيـــة الاجتماعية والصراعات الطبقية في المرحلة الامبريالية . ولذا فان رودولف ليونهارت على حق تماماً حين يرى في التعبيرية ظاهرة تاريخيـة ضرورية . غير انه لا يصيب سوى نصف الحقيقة ، حين يستطرد في تطبيق جملة هيغل الشهيرة ، فيقول « ان التعبيرية وجدت ، اذن وجدت مرة وكان وجودها آنذاك عقلياً » . ان «عقـــل التاريخ » ليس بهذه البساطة ، حتى عند هيغل نفسه ، مع ان مثاليته قد حملت الى مفهوم العقل دفاعاً تبريرياً للموجود . وليست « العقلانيـــة » (الضرورة التاريخيـــة) بهذه البساطة بالأحرى بالنسبة للماركسية . إن الاقرار بالضرورة التاريخية في الماركسية ليس تبريراً للقائم (حتى في وقت قيامه) ، ولا تعبيراً عن ضرورة جبرية في التاريخ . ويمكننا أن نوضح هذا ايضاحاً حسياً ، على احسن ما يكون ، بمثال اقتصادي . لاشك ان التراكم الأولي وفصل المنتجين الصغار عن أدوات انتاجهم وايجاد البروليتاريا، مع كل ما اقترف من فظاعات لا انسانية ، كان ضرورة تاريخيـــة . ورغم ذلك فلن يخطر ببال أي ماركسي تمجيد البرجوازية الانجليزية في ذاك الزمان كحامل هيغلي للعقل . وأقل من ذلك ان يخطر لماركسي ببال ، أن يرى فيها ضرورة جبرية للتطور من الرأسمالية الى الاشتراكية . لقد احتج ماركس مراراً حتى بالنسبة لروسيا في زمانه على اعتبار الطريق التي تمر بالتراكم الأولي الى الرأسمالية جبرية وكأنها الطريق الوحيدة الممكنة . واليوم في شروط تحقق الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي تمثل الفكرة القائلة بأن البلدان

البدائية تستطيع عبر التراكم الأولي الوصول الى الرأسماليــة ومن ثم فقط عبر الرأسمالية الى الاشتراكية برناجاً للثورة المضادة . اذن حين نوافق ليونهارت على الضرورة التاريخية لنشأة التعبيرية فهذا لايعني أبداً الاقرار بسلامتها الفنية وبأنها حجر ضروري في بناء فن المستقبل .

لذا لانستطيع أن نوافق ليونهـــارت حين يرى في التعبيرية « ضبطاً للانسان وتصليباً للأشياء ، كما تصبح بعدهما الواقعية الجديدة ممكنة » هنا يصيب بلوخ بعكس ليونهارت كبد الحقيقة إذ يرى في السريالية ، في سيطرة التركيب ، الاستمرار الضروري والمنطقي للتعبيرية . يوجه الي بلوخ ، منطلقاً من التقييم التاريخي للتعبيرية الذي أثبته بوضوح في مقالي القديم ، التهمة التالية « إذن ليست ثمة طليعة في داخل المجتمع الرأسمالي اللاحق والحركات السباقة في البناء الفوقي يتحتم إذن ألا تكون حقيقية » .

ان هذه التهمة تصدر عن ان بلوخ لايرى طريق الفن الحالي الا عبر تلك التي تفضي الى السريالية والتركيب . فاذا ما جادل المرء في دور هذه الاتجاهات الطليعية أصبحت امكانية كل استباق ايديولوجي للتطور الاجتماعي حسب بلوخ موضع تساؤل حتماً .

لكن هـــذا غير صحيح .. ان الماركسية قد أقرت دائماً بالوظيفة الاستباقية التنبؤية للايديولوجية . وإذا أردنا ان نبقى في نطاق الأدب فلنذكر ما قاله بول لافارغ حول تقييم ماركس لبلزاك « ان بلزاك لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب بل خالق شخصيات تنبؤية كانت لاتزال في زمن لويس فيليب في وضع جنيني ولم تتفتح الا بعد موته في ظل حكم نابليون الثالث تفتحاً كاملا » . هل تصح فكرة ماركس هذه في زماننا الحاضر أيضاً ؟ طبعاً . الا اننا

لا نجد هذه « الشخصيات التنبؤية » الا لدى الواقعيين الكبار . اننا نجد هــذه الشخصيات بكثرة في روايات مكسيم غوركي وقصصه ودراماته . ومن أعار الاحداث الاخيرة في الاتحاد السوفياتي انتباهه وتابعها بنظرة لا يشوبها تعكير يرى ان ابطال غوركي كلاميردا، كليم سامغين، دوستيغاييف الخ قد استبقوا «تنبؤياً»، بالمعنى الذي استخدمه ماركس ، سلسلة من النماذج ، لم تفصح لنا افصاحاً تاماً عن جوهرها الواقعي الا الآن . ويمكننا أن نسوق أمثلة مشابهة من الأدب الألماني ايضاً. فازاء روايات هنريش مان المبكرة مثل « الرعية » و« البروفسور اونرات» وغيرها ، لا يستطيع المرء ان ينكر ، ان ثمة سلسلة من ملامح البرجوازية الالمانية الكريهة والبهيمية الدنيئة ، ومن ملامح البرجوازية الصغيرة المضللة ديماغوجياً ، قد صيغت صياغة استباقية « تنبؤية »، ولم تتفتح فعلا تفتحاً تاماً إلا في ظل الفاشستية. لننظر من هذه الناحية الى شخصية بطله هنري الرابع . انه في الواقع وجه اصيل تاريخياً صادق الحياة ، ولكنه بذات الوقت استباق لتلك الملامح الانسانية التي لم يكن من الممكن أن يبرز تفتحها إلا في كفاحات الجبهة المعادية للفاشستية ، في مجرى التطور ، في سياق التغلب على الفاشيستية .

لنأخذ مثلا معاكساً من زماننا كذلك . ان الكفاح الايديولوجي ضد الحرب كان موضوعاً رئيسياً لخبرة التعبيريين . لكن ماذا نجد في هــذا الأدب كاستباق للحرب الاستعمارية الجديدة التي تهدد العالم المتحضر بكامله ؟ اعتقد انه لن يماري أحد بان هذه الآثار الأدبية قد ادركها البلى ، وليست قابلة ابداً للتطبيق على الحاضر . « على عكس ذلك قام الواقعي ارنولد تسفايغ في روايتيه « الرقيب غريشا » و « درس قبل فردان » بصياغة الترابط بين الحرب والمؤخرة والاستمرار والتصعيد الاجتماعي والفردي للحيوانية الرأسمالية « السوية » ، على نحو استطاع معه أن يستبق سلسلة كاملة من اللحظات الجوهرية في الحرب الجديدة) .

وليس ثمة في كل ذلك شيء محفوف بالسرية أو المفارقة - فهذا بالضبط هو جوهر كل نزعة واقعية هامة واصيلة . وبما ان هذه الواقعيــة ، من دونكيشوت الى ابلوموف الى واقعيي ايامنا ، ترمي الى خلق النماذج ، فهي تبحث في النـاس ، في علاقاتهم بعضهم مع بعض ، في الحالات التي يمارسون فيها حياتهم ، عن هـــذه الملامح الدائمة ، التي تفعل فعلها خلال عهود طويلة كميول للتطور الموضوعي المجتمع بل لتطور الانسانية قاطبة . ان هؤلاء الكتاب يؤلفون طليعة ايديولوجية فعلية، لانهم يصوغون ميول الواقع الموضوعي الحيــة ، والتي لا تزال خفية مباشرة ، صياغة عميقة وصادقة ، صياغة يأتي التطور للواقع مصداقاً لها . وهـذا ليس بمعنى التطابق البسيط ، لتصوير فوتوغرافي ناجح، مع الاصل، بل كتعبير عن استيعاب خصب وغني للواقع ، كانعكاس لتياراته المستـترة تحت سطحه والتي تتفتح في درجة لاحقة للتطور وتبدو للجميع قابلة للادراك . ففي الواقعية العظيمة اذن لا يصاغ الميل الواضح مباشرة بـل ميل الواقع الدائم والأهم موضوعياً ، وأعني الانسان في علاقاته المتنوعة مع الواقع ، وبالذات العنصر الدائم في هذا التعدد الغني . وعبر ذلك تتم معرفة ثم صياغة ميل للتطور، كان وقت صياغته موجوداً كبذرة، وليس متفتحاً بعد في كل تعييناته الموضوعية والذاتية ، اجتماعياً وانسانياً . ان استيعاب وصياغة هذه التيارات الجوفية هما المهمة التاريخية الكبرى للطليعة الفعليـــة في الادب . ان انتماء احد الكتاب الى الطليعة انتماء فعلياً لا يمكن أن يثبته الا التطور نفسه ، اذ يبين ان هذا الكاتب قـد ادرك ادراكاً صحيحاً صفات التطور الهامة واتجاهاته والوظائف الاجتماعية للنماذج البشرية ، وانه قد صاغها صياغة دائمة المفعول. وآمـل ألا احتاج بعد هذه التفصيلات الى حجج جديدة للتدليل على ان هـــذه الطليعة الحقيقية في الادب لا يمكن أن يؤلفها سوى الواقعيين الافذاذ .

اذن ليس المهم معاناة المرء الذاتية ، مهما كانت صادقـة ، بأنه يستشعر

نفسه كطليعي ، ويطمح للسير في مقـــدمة تطور الفن ، ولا الابتكار السباق لتجديدات تكنيكية مذهلة ، بل المهم هو المضمون الانساني والاجتماعي للنزعة الطليعية ورحابة وعمق وصدق قفزة المرء في المستقبل .

وبالمجاز ليس نكران امكانية الحركة السباقة في البناء الفوقي هو هنا نقطة الخلاف . ان المسائل المطروحة هي : من استبق التطور ؟ واين استبقه ؟ وماذا استبق منه ؟

لقد بيّنا قبل قليل ، بفضل بعض الأمثلة التي يسهل الاكثار منها ، ماذا استبق الواقعيون الكبار في زماننا فنياً في خلقهم النماذج . وحين نطرح الآن السؤال المعاكس : ماذا استبقت النزعة التعبيرية ؟ فاننا لا نتلقى – حتى من بلوخ سوى هذا الجواب : السريالية ، اذن اتجاهاً ادبياً آخر ، ينشأ عجزه عن استباق التطورات الإجتماعية ، في الخلق الفني للبشر ، بوضوح، من الخصائص التي منحها اياه كبار موقريه . ان « النزعة الطليعية» لا تمت بصلة الى خلق « شخصيات تنبؤية » ، الى استباق فعلي للتطورات اللاحقة ، ولم تكن تمت اليها بصلة أبداً .

واذا اتضح على هذا النحو اذن معيار النزعة الطليعية في الادب فلا يعود من الصعب الإجابة على المسائل الملموسة . فمن هو الطليعي في أدبنا ؟ المبدعون « المتنبؤون » من طراز غوركي ، أو المرحوم هرمان بار الذي يتخايل كرئيس جوقة الطبول العسكرية أمام كل موضة جديدة ، من النزعة الطبيعية الى النزعة السبريالية ، كيما « يتخطى » كل اتجاه ، قبل سنة من خروجه من عالم الموضة. ان السيد بار هو طبعاً كاريكاتور ، وليس في نيتي أبداً أن اضع المدافعين المقتنعين عن التعبيرية معه على قدم المساواة. لكنه كاريكاتور لشيء واقعي، وأعني للنزعة الطليعية الشكلية الفارغة من المحتوى والمنفصلة عن التيار الكبير للتطور الاجتماعي الشامل. انها لحقيقة قديمة في الماركسية أن يحكم الانسان على النشاط البشري حسب ما يمثله

موضوعياً في الترابط الكلي وليس حسب ما تعتقده الذات الفاعلة عينها حول نشاطها الخاص . اذن من الجهة الاولى ليس من الضروري ان يريد المرء ان يكون « طليعياً » بوعي من جميع النواحي (لنتذكر هنا فقط بلزاك الملكي) . ومن جهة ثانية لا تستطيع الارادة الاشد حزماً ، والاقتناع الاشد عمقاً بضرورة نشر الثورة في الفن وايجـــاد « شيء جديد جذرياً » ، ان يصنعا من الكاتب سباقاً يستشرف على ميول التطور المقبلة ، اذا بقي مقتصراً على مجرد الارادة وعلى مجرد الاقتناع .

-٦-

يستطيع المرء ان يعبر عن هذه الحقيقة القديمة تعبيراً شعبياً جداً : ان الطريق الى جهنم مفروشة بذوي النيات الحسنة . ان كلامنا يصل أحياناً الى معرفة هذه الحقيقة القديمة ، حين يقف من تطوره الخاص موقفاً جدياً ، وينتقده موضوعياً وبدون تحفظ . وأريد ان ابدأ بنفسي في تطبيق هذه الحقيقة . من شتاء عام ١٩١٤ الى ١٩١٥ : ذاتياً احتجاج عنيف على الحرب ، على عقمها ولا انسانيتها وعلى ابادتها للثقافة والحضارة ، مناخ روحي عام متشائم تخيم عليه خيبة الأمل ، ادانة الحاضر الرأسمالي « كعصر الخطيئة الكاملة » كما وصفه فشته . فالارادة الذاتية تتجلى اذن في احتجاج يتطلع الى الامام . اما النتيجة الموضوعية فقد كانت كتاب « نظرية الرواية » وهو عمل رجعي من جميع النواحي ، مشبع بالتصوف المثالي ومخطىء في جميع تقديراته للتطور التاريخي .

عام ١٩٢٢ : مناخ روحي مضطرب مفعم بفراغ صبر ثوري . كنت آنذاك لا أزال اسمع حولي دوي قنابل الحرب الحمراء ضد الامبرياليين ، ولا ازال اهتز بانفعالات الحياة السرية في هنغاريا ، وكنت لا اريد ان أصدق ولا بأية خلية من كياني بأن الموجة الثورية الكبيرة الاولى قد مضت ، وان الارادة الثورية الحازمة للطليعة الشيوعية غير قادرة على الاطاحة بالرأسمالية . لقد كان الاساس الذاتي اذن فراغ الصبر الثوري وكانت النتيجة الموضوعية كتاب «التاريخ والوعي الطبقي» ، وهو رجعي ، بسبب مثاليته ، بسبب فهمه الناقص لنظرية الانعكاس ، وبسبب انكاره للديالكتيك في الطبيعة .

طبعاً لم أكن انا الوحيد في هذه المرحلة الذي حدث معه ذلك . بالعكس

فقد كان هذا الامر حادثاً جماهيرياً . ثم جاء ذلك الرأي في مقالي القديم حول التعبيرية الذي جعل عدداً كبيراً من المشتركين في المناقشة يقف ضده . وأعني الصلة الوثيقة بين التعبيرية وايديولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، المستندة بجوهرها الى تلك الحقيقة القديمة بالذات المذكورة آنفاً .

في المناقشة حول التعبيرية اقيم التعارض بين الثورة (النزعة التعبيرية) ونوسكه - على نحو تعبيري جيد - . لكن هل كان نوسكه يستطيع ان ينتصر بالفعل بدون الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، بدون تذبذبه وانتظاره المتردد الذي حال دون استلام المجالس للسلطة ، وتسامح ازاء تنظيم الرجعية وتسليحها وغير ذلك . ان الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل كان التعبير المنظم عن انه حتى الجماهير العمالية الالمانية الراديكالية لم تكن من الناحية العاطفية بعد معبأة ايديولوجياً للثورة. ان الانفصال البطيء لعصبة سبارتاكوس عن الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، ونقدها المبدئي غير الكافي له ، يعبران عن جانب هام من ذلك الضعف والقصور في العامل الذاتي للثورة الالمانية ، هذا الجانب الذي انتقده لينين بحدة في عصبة سبارتاكوس منذ البداية .

طبعاً لم يكن هذا الوضع بجمله سهلاً . وحتى في مقالي القديم ميزت بحدة بين القادة والجماهير في الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل . ان الجماهير كانت ثورية بنوازعها الغريزية. وقد كانت ايضاً ثورية موضوعياً حين اضربت في المعامل الحربية وفككت الجبهة وحين افضت حماستها الثورية الى اضراب كانون الثاني . ومع ذلك فقد كانت هذه الجماهير لا تمتلك رؤية واضحة وكانت مترددة وقد تركت نفسها فريسة لديماغوجية قادتها .

اما القـــادة فكانوا في قسم منهم (كاوتسكي ، برنشتاين ، هلفرونغ) معادين للثورة عن وعي وعملوا موضوعياً بتوزيعهم العمل مع قيادة الحزب

الاشتراكي الديمقراطي الالماني القديم على انقاذ سيادة البرجوازية (وهـــذا ما اعترفوا به انفسهم) . اما القادة الثوريون الشرفاء ذاتياً فلم يكونوا في زمان الازمة قادرين على مجابهة هذا التخريب للثورة بمقاومة فعالة . وقد انجروا ، رغم اخلاصهم الذاتي ومقاومتهم ، وراء القـــادة اليمينين . وقد أدت مقاومتهم أخيراً الى شق وتمزيق الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل وبالتالي الى اضمحلاله . اما ما كان ثورياً حقاً في الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل فهو تلـــك المطامح التي تطورت بعد « هاله » الى حد حل الحزب الاشتراكي المستقل والقضاء على ايديولوجيته .

وماذا عن التعبيريين ؟ انهم ايديولوجيون ، يقفون بين القادة والجماهير . وقد كانت لديهم في الغالب قناعات مخلصة ذاتياً ، وان كانت في الغالب ايضاً غير ناضجة وغير واضحة ومشوشة . وبذات الوقت كانت تستحوذ عليهم بعمق ، لا تلك الترددات فقط التي هيمنت على الجماهير غير الناضجة وغير الثورية ، بل كل مزاعم العصر الرجعية الممكنة ، ذلك العصر الذي جعل هـــذه المزاعم المسبقة اكثر من سائغة لأشد الشعارات المعادية للثورة اختلافاً (المسألة المجردة،ايديولوجية اللاعنف ، انتقاد البرجوازية المجرد ، النزوات الفوضوية) . وقـــد حددوا كايديولوجيين هذا الوضع الايديولوجي المعين للانتقال فكرياً وفنياً ، وهو وضع انتقال ايديولوجي كان من وجهة النظـر الثورية اشد تخلفاً من بعض النواحي من الوضع الذي وجدت فيه جماهير الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل المترددة . لكن المعنى الثوري لوضع الانتقال الايديولوجي هذا يقوم على انه في جريان دائم ، انه يندفع الى الامام وانه غير محـدد . ان التحـديد التعبيري الفكري والفني لايديولوجية الانتقال هذه قد منعت التعبيريين انفسهم ، ومن يقعون تحت تأثيرهم الايديولوجي ، من التقدم في الاتجاه الثوري . والتأثير الضار الذي

ينتج عن تنظيم ايديولوجيات الانتقال المتذبذبة قد اكتسب طابعاً رجعياً خاصاً في النزعة التعبيرية ، تجلى اولاً في الادعـــاء الصلف للزعامة والاعلان شكلياً عن الحقائق السرمدية ، هذا الاعلان الذي كان صفـة جوهرية مميزة للتعبيرية في سنوات الثورة ، وثانياً في الحيلولة ، بسبب الميل الخاص اللاواقعي في التعبيرية ، دون مراقبة وتخطي الميول الخاطئة عن طريق استيعاب الواقـــع استيعاباً فنياً عميقاً . ان التعبيرية بثباتها كما رأينا عند موقف المباشرة ورغبتها في اضفاء صفة العمق والكمال الظاهري ، من الناحية الفنية وناحية النظرة الى العـالم ، على هذا الموقف ، تصعد كل الاخطار الـــتي ترتبط ارتباطاً حتمياً بتثبيت ايديولوجية الانتقال هذه .

وقد اعاقت التعبيرية ، بقدر ما كان لها من تأثير ايديولوجي فعلاً ، عملية التوضيح الثورية لدى المتـأثرين بها اكثر مما حفزتها . وتأثيرها هذا يلتقي ايضاً على نفس الخط مع ايديولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل . ولم يكن من قبيل الصدفة انها تحطمتا على صخرة الواقع نفسه . وانـــه لتبسيط تعبيري لترابطات الواقع ان يقال ان انتصار نوسكه هو الذي حطم النزعةالتعبيرية . ان التعبيرية من جهة اولى قد تقوضت اسسها مع نهاية الموجةالاولى للثورة التي كانت ايديولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل مسؤولة مسؤولية كبرى عن عقم نتائجها . ومن جهه ثانية تقوضت امام توضح الوعي الثوري لدى الجماهير ، التي اخـذت تتجاوز بعنف متزايـد على الدوام الجمل الثورية لزمن البداية غير الناضجة .

لكن على المرء ألا ينسى انه لم تكن هزيمة الموجة الثورية الأولى في المانيا هي وحدها التي خلعت النزعة التعبيرية عن عرشها، بل التعزز الفعلي ايضاً لانتصار الثورة البروليتارية في الاتحاد السوفياتي . كلما اصبحت سيادة البروليتاريا ارسخ

قدماً ، وكلما اصبحت جماهير الشغيلة مشمولة شمولاً ارحب وأعمق بالثورة الثقافية اخذ الفن « الطليعي » في الاتحاد السوفياتي يتراجع تراجعاً قويـــاً ويائساً أمام النزعة الواقعية التي تشتد وعياً باستمرار . وان هزيمة التعبيرية هي اذن بالنتيجة حصيلة نضج الجماهير الثوري. ان طريق تطور ادباء من امثـــال مايا كوفسكي اوبيشر لدينا تبين هي بالذات انه هنا يجب البحث عن السبب الحقيقي في موت التعبيرية ، ويجب ايجاده .

- ٧ -

هل مناقشتنا مناقشة ادبية خالصة ؟ اعتقد أن لا . واعتقد ان الكفاح بين الاتجاهات الأدبية وتحليلها النظري ما كان ليثير موجات بهذا الاتساع ، وما كان ليثير هذا الاهتمام الكبير ، لو لم تكن النتائج الأخيرة لهذه المناقشة ذات أهمية بالنسبة لقضية سياسية تمسنا جميعاً وتحركنا جميعاً بنفس المقدار : بالنسبة للجبهة الشعبية .

لقد طرح برنارد تسيغلر في المناقشة في شكل حاد جداً مسألة الطابع الشعبي . وان المرء ليحس في كل مكان بسورة الحماسة التي سببها طرح هذه المسألة. ان هذا الاهتمام القوي هو أمر ايجابي ولا شك . وبلوخ ايضاً يريد ان ينقذ الطابع الشعبي للتعبيرية فهو يقول « ان التعبيرية لاتعرف ابداً الصلف الغريب عن الشعب، بل بالعكس : « فالفارس الازرق » يعكس لوحات مورناو الزجاجية ، انه ينبه في البدء الانظار الى هذا الفن الفلاحي المحرك للافئدة، والباعث على الاكتئاب، والى رسوم الاطفال والمساجين ، والى وثائق مرضى العقول التي تهز النفس والى فن الناس البدائيين » . لكن هذا الفهم للطابع الشعبي يجعل كل شيء مشوشاً . ان الشعبية ليست تمثلاً للمنتجات « البدائية » ،يخلو من الاختيار الايديولوجي ويعتمد على الصنعة الفنية ورهافة الذوق . ان الشعبية الحقيقية لاتمت بصلة الى كل ذلك ، والا لغدا كل متبجح يجمع الرسوم الزجاجية أو البلاستيك الزنجي ، وكل دعي يحتفل وهياً بتحرر الانسان من قيود العقل الآلي رائداً ايضاً للشعبية .

ليس من السهل الآن التوصل الى تصور صحيح للشعبية لأن تفكك انماط

الحياة القديمة ، الذي حملته الرأسمالية الى حياة الشعب ، وهو الأمر التقدمي بحد ذاته اقتصادياً ، قد أوجد في الشعب ذاته اضطراباً في النظرة الى العالم وفي المطامح الثقافية والذوق والحكم الأخلاقي . إنه قد أوجد امكانيات التسميم الايديولوجي . وليس بمجرد استحضار المنتجات القديمة للانتاج الشعبي استحضاراً لاتخير فيه تقدمياً أبداً في كل الأحوال وفي كل العلاقات ، وليس نداء لغرائز الشعب الحية التي تتطلع الى الأمام رغم كل العوائق . وبذات الوقت لايعد الانتشار الواسع بحد ذاته لنتاج أدبي أو اتجاه أدبي دليلاً على طابعه الشعبي . ان مأثورات تقليدية متخلفة (مثل « فن الوطن ») وكذلك أشياء حديثة سيئة (الروايات البوليسية) قد حققت انتشاراً جماهيرياً ، دون أن تكون ولا من ناحيـــة من النواحي شعبية حقاً .

مع كل هذه المحاذير يبقى أمراً جوهرياً أن نعرف ماذا ينتشر في زماننا من الأدب الحقيقي في أوساط الجماهير ، والى أي مدى ، ومن هو الكاتب من مجموعة « الطليعة » في العقد الأخير الذي يمكن أن يقارن من هذه الناحية بغوركي واناتول فرانس ورومان رولان أوتوماس مان ؟ ان ملايين نسخ كتاب مثل « بودنبروكس » لتوماس مان ، وهو على مستوى فني راق لايقبل الأخذ والرد، يجب أن تدفعنا جميعاً الى التفكير . غير أن نشر طيات كل مشكلة الطابع الشعبي يؤلف حقلاً مترامي الاطراف كما قال بريست القديم في رواية الكاتب فونتـان . وسأقتصر هنا على لحظتين دون أن أدعي أنـــني سأعالجها معالجة تستنفذها .

أولاً : الصلة بالتراث . في كل صلة حية بحياة الشعب يعني التراث عملية تقدم متحركة . انها أخذ وحذف وحفاظ وتطوير أرقى للقوى الحية الخلاقة في مأثورات آلام الشعب وأفراحه ، في مأثورات الثورات . وأن يمتلك المرء صلة

حية بالتراث يعني ان يكون إبناً لشعبه محمولاً على تيار تطوره ؟ وهكذا فان مكسيم غوركي هو ابن للشعب الروسي ورومان رولان ابن للشعب الفرنسي وتوماس مان ابن للشعب الألماني . ان محتوى وجرس كتاباتهم ، رغم كل أصالتها الفردية ، وكل بعدها عن النزعة البدائية التي تقوم على الافتعال الفني والجمع والذوق المصطنع ، يصدران عن الحياة ، عن تاريخ شعبهم . انها نتاج عضوي لتطور شعبهم ولذا ينبجس من كتاباتهم ، على رقيها الفني ، جرس يمكن أن يتردد بل يتردد رجعه في قلب أوسع الجماهير الشعبية .

ان «النزعة الطليعية» تقع على نقيض صارخ من ذلك في موقفها من التراث . انها تواجه تاريخ شعبها كما لو أنها تواجه سوقاً كبيراً للمبيعات بالجملة . فلو تصفحنا كتابات بلوخ فلن نجد عن التراث والوارثين سوى تعابير مثل « أجزاء من التراث صالحة للاستعمال » و « سلب ونهب » الخ .. ان بلوخ هو مفكر ومنشيء أوعى بكثير من أن تكون هذه الكلمات زلات عرضية على من قلمه ، بل هي تعبر بالعكس عن سلوك عام ازاء التراث . ان التراث هو بالنسبة له كتلة ميتة يستطيع المرء أن ينبش فيها ما يريد وينتزع منها «آنياً ، نتفاً ، لا على التعيين» تصلح للاستعمال ، ويجمعها وفق حاجته الآنية في تركيب اصطناعي ما ، لا على التعيين . وقد عبر عن هذه النظرة هانس أيزلر في مقال كتبه بالاشتراك مع بلوخ تعبيراً بليغاً . لقد كان متحمساً على حق لتظاهرة مسرحية « دون كارلوس» في برلين . ولكن بدلاً من ان يعن التفكير ، في ما كان شللر بالفعل وما هي عظمته الحقيقية ، وماذا كانت حدوده ، وماذا يمثل ولا يزال يمثل بالنسبة للشعب الالماني حتى الآن ، وأية فضلات من المزاعم الرجعية التي جمعها ايديولوجيو الرجعية يجب أن ترمى بعيداً ، لكي نجعل فعل شللر التقدمي الشعبي سلاحاً في الجبهة الشعبية وفي تحرير الشعب الألماني ، بدلاً من كل هذا ، يضع برنامج العمل التالي بالنسبة للتراث أمام كتاب المهجر : « علام تقوم

مهمتنا خارج المانيا ؟ من الواضح أنه ينبغي علينا .أن نقدم مساعدة في امرواحد ، فرز المادة الكلاسيكية الصالحة لهـذا الكفاح وتهيئتها » . (التشديد . مني ج . لوكاتش) .

ان ابزلر يقترح اذن أن نغرق الكلاسيكيين الى نصوص معادية للفاشستية ثم نعمد الى ضم « القطع الصالحة » بعضها الى بعض . لايستطيع المرء أن يقف حيال الماضي الأدبي الجيد للشعب الألماني موقفاً أكثر غرابة واستعلاء ورفضاً .

لكن حياة الشعب هي موضوعياً شيء متواصل . ومنهب مثل منهب « الطليعيين » لا يرى في الثورات إلا خروقاً و كوارث ، ويريد أن يبيد كل ماض ويقطع كل صلة بالماضي العظيم الجيد هو منهب كوفيه وليس منهب ماركس وليلين ، .وهو رد فوضوي على نظرية النمو في النزعة الاصلاحية. فالنزعة الاصلاحية لا ترى إلا تواصلاً مستمراً والتعبيرية لا ترى إلا خروقاً وهوات و كوارث. غير أن التاريخ يؤلف الوحـدة الديالكتيكية الحية للتواصل والانقطاع ، للنمو والثورة .

لكن المهم هنا، كما في كل مكان ، هو المحتوى المدرك إدراكاً صحيحاً. لقد قال ليلين عن الفهم الماركسي للتراث « ان الماركسية قد استمدت أهميتها التاريخية العالمية ، كايديولوجيا للبروليتاريا الثورية، من أنها لم تتنكر أبداً لأثمن مكاسب العصر البرجوازي قيمة ، بل بالعكس جعلت في حوزتها كل ماهو قيم في تطور الفكر البشري ، والثقافة الانسانية خلال أكثر من ألفي عام وانتفعت به » .

فالمهم اذن أن يتحقق المرء بوضوح أين ينبغي البحث عما هو قيّم فعلا . فاذا كان طرح مسألة التراث صحيحاً ، أي اذا طرحت بالارتباط الوثيق بحياة الشعب ومطامحه التقدمية ، أدى بنا الأمر عضوياً الى مشكلتنا الثانية، مسألة الواقعية . ان الأفكار الحديثة حول الفن الشعبي قد حملت، متأثرة بنظريات الفن

« الطليعية » على ارجاع النزعة الواقعية الفطرية في النشـــاط الفني الى مؤخرة الاهتمام . وهنا ايضاً لا يمكننا عرض المسألة بكل اتساعها . ويتحتم علينا أن نقتصر على الاشارة الى نقطة هامة .

نحن نتحدث هنا الى الكتّاب حول الأدب . ويجب علينا ألا ننسى أن الاتجاه الواقعي ـ الشعبي في أدبنا لم يكن لفترة طويلة ، بنتيجة المجرى المأسوي للتاريخ الألماني ، يتصف بالقوة والبأس كما هي الحال في انكلترا او فرنسا أو روسيا . وهذا بالذات يجب أن يهيب بنا الى أن نوجه انتباهنا بأشد كثافة وتركيز الى الأدب الواقعي ـ الشعبي الموجود في الماضي الألماني وان نصون المأثورات المنتجة الحافزة للحياة . وحين نتجه هذا الاتجاه ندرك أن هذا الأدب الواقعي ـ الشعبي قد أنجب رغم كل « التعاسة الالمانية » أعمالاً فذة وضخمة مثل « سنبليسيموس » ، بطل رواية غريلها وزن . لندع ابزلر يقدر قيمة تركيب القطع المتكسرة في هذا الأثر الفذ . أما بالنسبة للكتابة الالمانية الحية فسيستمر في الحياة ككل حي وراهن بعظمته (وحدوده) . ذلك أنه ، فقط حين ينظر المرء الى الآثار الفذة الواقعية في الماضي والحاضر ككل ويتعلم منها ويسهر على نشرها ويحث على فهمها فهماً صحيحاً ، تجد القيمة الحالية الثقافية والسياسية للصياغة الواقعية العظيمة تعبيراً عنها : انه تنوعها وغناها الذي لا ينفد ، بعكس أحادية طرف « النزعة الطليعية » الطريفة في أحسن الحالات .

ان القارىء الخارج من جماهير الشعب العريضة يجد ، انطلاقاً من جوانب تجربته الخاصة الأشد اختلافاً ، منفذاً الى سرفانتس وشكسبير وبلزاك وتولستوي وغريلها وزن وغوتفريد كلر وغوركي وتوماس وهنريش مان . ان التأثير الواسع والدائم للواقعية العظيمة يستند بالذات الى امكانية هذا المنفذ ـ ويصح ان يقال ـ المتاحة خلال ما لا يتناهى من الأبواب . ان غنى الصياغة والفهم العميق والصائب

لأشكال الظهور الدائمة والنموذجية للحياة الانسانية توفر التأثير الكبير التقدمي لهذه الاعمال الفذة ، ان قراءها يجتاون في عملية الاستيعاب صور معاناتهم وتجارب حياتهم الخاصة ، ويوسعون افقهم الانساني والاجتماعي ويغدون ، بفضل النزعة الانسانية الحية ، على استعداد لتقبل الشعارات السياسية للجبهة الشعبية ، وادراك نزعتها الانسانية السياسية. وبفضل فهم عصور تطور الانسانية التقدمية والديمقراطية الذي تقدمه أعمال الفن الواقعي تجد الديمقراطية الثورية من طراز جديد التي تمثلها الجبهة الشعبية مرتعاً خصباً لها في افئدة الجماهير العريضة . وبقدر ماتضرب جذور الادب الكفاحي المعادي للفاشستية عميقاً في هذه الارض يبدع هذا الأدب نماذج اعمق ، يقتدى بها أو يصب عليها جام الحقد ، ويغدو وقعه في الشعب اقوى وأبلغ.

اما الى جويس وغيره من ممثلي الأدب « الطليعي » فلا يفضي الا باب ضيق تماماً . وعلى المرء أن يكون ذا حيلة واسعة لكي يفهم ماذا يجري هناك . واذ يقدم ذلك المنفذ الأسهل لدى الواقعية العظيمة مردوداً انسانياً غنياً لاتستطيع جماهير الشعب الغفيرة ان تتعلم شيئاً من الادب « الطليعي » . وبالضبط لأن هذا الادب يفتقر الى الواقع الى الحياة فهو يفرض (باللغة السياسية : انعزالياً) على قرائه فهماً ضيقاً ذاتياً للحياة . واما الواقعية فتجيب بفيضها الثر على الاسئلة التي يطرحها القارىء نفسه ـ اجوبة الحياة على المسائل التي تطرحها الحياة نفسها ـ . ان فهم فن الطليعة الذي يستلزم جهداً مضنياً يبعث ، بخلاف ذلك ، اصداء جومشوهة مزيفة وذاتية عن الواقع ، لا يستطيع الرجل الخارج من الشعب ابداً ان يترجمها الى لغة تجارب حياته الخاصة .

الصلة الحية بحياة الشعب والتطور اللاحق التقدمي لتجارب الحياة الخاصة هذان هما بالذات الرسالة الاجتماعية الكبرى للأدب . وليس من قبيل الصدفة ان توماس مان الشاب ، عندما انتقد في اعماله بجــــدة مسألة الادب الأوروبي الغربي

وانقطاعه عن الحياة ووضعه بانتقاده العميق ، عبر ابداعه الفني ، في الموضع الصحيح من الترابط الادبي ، سمى الادب الروسي في القرن التاسع عشر « أدباً مقدساً » . وكان يعني هنا هذا الطابع التقدمي الشعبي الباعث للحياة .

ان الجبهة الشعبية تعني الكفاح في سبيل الشعبية الحقيقية والترابط المتعدد الجوانب مع كل حياة الشعب ، التي تشكلت تاريخياً على نحو متميز ، تعني ايجاد توجيهات وشعارات تحرك الميول التقدمية في حياة الشعب هذه وتنهض بها الى حياة جديدة فعالة سياسياً . ان هـذا الفهم الحي للخصوصية التاريخية في حيـاة الشعب لاتنافي نقد التاريخ الخاص ، بل ان هـذا النقد يعتبر بالعكس التتمة الضرورية للمعرفة الواقعية للتاريخ الخاص والفهم الواقعي لحياة الشعب الخاصة . ذلك ان المطامح الديمقراطية التقدمية لايمكن ان تنفذ الى حياة أي شعب ، بكاملها ، وبدون مصاعب معيقة ، ولا سيا في تاريخ الشعب الالماني . غير ان النقد ينبغي ان ينطلق من الفهم الصحيح والعميق للتاريخ الواقعي . وبما ان المرحلة الامبريالية بالذات قد جلبت معها اقوى العوائق امام التقدم والديمقراطية (سواء على الصعيد السياسي او على الصعيد الثقافي) يؤلف النقد الحاد لظاهرات الانحطاط السياسية والثقافية والفنية في هذه المرحلة جزءاً ضرورياً لايتجزأ من بزوغ الروح الشعبية الحقيقية . ان الكفاح الواعي وغير الواعي ضد النزعة الواقعية ، وما جر هذا الكفاح على الادب والفن من افقار ، يؤلف اكثر ظاهرات الانحطاط جوهرية على الصعيد الفني .

لقد رأينا في تأملاتنا ان علينا ألا نقبل عملية الانحطاط هذه على نحو جبري ابداً ، وان ثمة في كل مكان قوى حية قد تحركت وتتحرك الآن . وهي قوى لم تكافح هـذا الانحطاط سياسياً ونظرياً فحسب بل بوسائل الصياغة الفنيـة ايضاً . ومهمتنا نقوم على التوجه نحو هذه القوى الايجابية للواقعية الحقيقية والعميقة والهامة .

ان المهجر وكفاحات الجبهة الشعبية في المانيا وفي بلدان اخرى قد عززت بالضرورة هذه المطامح المخصبة . ويكفي هنا ان نستشهد بهنريش وتوماس مان

اللذين ، وان كانا ينطلقان من وجهات نظر مختلفة ، قد تطورا من ناحية النظرة الى العالم والناحية الأدبية في هذه السنوات بالذات تطوراً ارقى من السابق . انهما الكاتبان الأعظم اهمية وموهبة اللذان سلكا هذه الطريق أو أخذا يسلكانها .

لكن لاينبغي ان يقودنا هـذا التأكيد الى الزعم بان الكفاح ضد المأثورات المعادية للواقعية في المرحلة الامبريالية قد شارف على النهاية . إن مناقشتنا تدل على العكس ان لهذه المأثورات جذوراً قوية لدى انصار الجبهـة الشعبية أمناء لها وهامين وتقدميين . ولهذا بالذات كان لهـذه المناقشة الرفاقية ـ الصريحة اهمية كبيرة . ذلك ان الايديولوجيين (الكتاب والنقاد) ، لا الجماهير فقط ، يتعلمون من تجاربهم الخاصة في الصراع الطبقي . ومن الخطأ الكبير عدم رؤية التيار الحي المتنامي المتجه الى الواقعية الذي استولى ، بنتيجة تجارب الكفاح في الجبهة الشعبية ، على اولئك الكتاب ايضاً الذين كان لهم ازاء هذه المسائل قبل الهجرة موقف مغاير تماماً .

لقد كانت مهمة هـذه التأملات تبيان الترابط الداخلي المتعدد الجوانب والمتعدد التوسطات بين الجبهة الشعبية والطابع الشعبي للأدب والواقعية الحقيقية .

١٩٣٨

رسائل متبادلة
بين آنا سيغرز وجورج لوكاتش

٢٨ حزيران ١٩٣٨

عزيزي جورج لوكاتش !

ان الطاولة التي قضينا حولها سهرة النقاش الاخيرة - كان ذلك كما اعتقد في احد مطاعم فريد ريش ستراسه في برلين - قد اصبحت منذ ذلك الحين طاولة كبيرة جداً . انك بعيد جداً عني ومع ذلك أريد ان افعل في هذه الرسالة نفس ما حدث تقريباً في سهرة النقاش تلك . لا أريد ان اقدم مساهمة ما وانما أود فقط ان اطرح بعض المسائل التي لاتزال حججك الخاصة فيها غير واضحة لي. لقد قمت في السنوات الاخيرة بانجاز عمل حول مواضيع مختلفة ذات اهمية استثنائية للكتاب بل لعلها اهم المواضيع . لقد لفت نظري ونظرنا الى لحظات ما كنا لنبلغها وحدنا . ولقد اوضحت لنا بعض القضايا . اما حيث ينشب لدى المرء تناقض فان هذا التناقض يغدو قوياً ومباشراً وعبر ذلك نافعاً ومضيئاً لعملنا .

وفي عملك الاخير كذلك حول الطريقة والواقعية اتضحت اشياء كثيرة. لقد قرأت شروحك بما فيها الأخيرة والختامية بكل الاهتمام الذي ينبغي ان تحظى

به لدى الكاتب . ومع ان أشياء كثيرة قد اتضحت في هـــذا العمل ، ومع اني لا اخالفك في نقاط هـامة بالجوهر (اعتراضات مختلفة ستظهر في ثنايا الرسالة) فاني لم اكن مرتاحة تماماً حين طويت عـدد المجلة الذي ختمت فيه النقاش حول الواقعية . ولقد تساءلت طيلة الاسبوع عن الباعث على عدم الارتياح . ذلك ان اعتراضاتي كما قلت لا يمكن أن تكون وحدها السبب في هذا الفراغ الذي خلفته تلك المناقشة الطويلة والمكثفة . واعتقد اذن ان ليس الخطأ في ما قيل ، بـل في مالم يقل وقد يكون في مالم تقله انت بعد .

وأود أن أسوق حادثة عرضية من تاريخ الأدب الالماني لعلها تعبر عن بعض ما اهملته مناقشتكم . ان غوته كما هو معروف قد استنكر اشد الاستنكار، على الأخص في طور معين من حياته ، ظاهرات معينـة في جيل الكتاب الفتي . وانت تعرف التعارض الحاد لديه بين « كلاسيكي أي سليم ، ورومانسي أي مريض» ، وعمله الصغير حول « مواهب بالغصب » الخ . . لقـد استقبل كلايست وآخرين كثيرين ببرود ، في حين انه عامل بعكس ذلك من يسمى زخرياس فرنر ، وهو اسم لا يعرفه احد اليوم بحرارة غير اعتيادية وحثه على استنهاض طاقاته . لقد كان فرنر برجوازياً صغيراً عادياً جداً التقى معه غوته حول مسائل الطريقة . وقـــد يحدث غالباً أن اناساً عباقرة ذوي مذهب كبير ، لا يستطيعون أن يفكروا الا انطلاقاً من هذا المذهب ، وهم يفهمون الاناس العاديين المتفقين معهم ، قبل أن يفهموا المختلفين عنهم نوعاً . ان المسألة تدور هنا من جهة حول غوته ومن جهة ثانية حول كلايست ، اي حول جيل معين من الكتاب ، وأي جيل ! كلايست انتحر عام ١٨١١ ومات لينتس عام ١٧٩٢ مجنوناً ، هولدرلين جن عام ١٨٠٤ ومـات عام ١٨٤٣ ، وبرغر مات عام ١٧٩٤ مصاباً بمرض عقلي وغونديروده ماتت منتحرة ومن جهة ثانية: غوته بلغ من العمر عتياً، لقد عمر طويلا جداً وأتم عمله، وبالذات

ذلك العمل الذي اثار ويثير اعجاب شعبه ، وهو عمل غير مألوف بالنسبة للشعب ويتعذر تفسيره بسبب عمقه ورحابته وغناه الداخلي وشموله . وهـذا العمل يظهر الإنسان في كل امكانياته الانسانية . لقد كان هذا العمل من النـاحية الذاتية ثمرة تكيف مبدعه الشديد مع المجتمع القائم. واعتقد ان التمرد كان سيعرّض هذا العمل للخطر . لقد نفر غوته نفوراً كبيراً من كل انواع الانحلال ــ مثل عـدم انسجام جيل الكتاب ، الذي يبدو مرضه لغوته منطقياً . (انظر غوركي « حول المدلول الاجتماعي للجنون » وانظر الحل الذي قـدمه شللر صديق غوته للموت الخ . .) ولقد نسيت ان اذكر ان والد غوته اوغست قد توفي عام ١٨٣٠ ولم يسمح لابنه بالالتحاق بحروب التحرر . فقــد كان يريد « ان يرى وجوده الارضي يترعرع ارضياً ». ولعله ينبغي هنا، بهذا الصدد ايضاً، الاشارة الى رسالة لمرشح للكهنوت، تجول ايام غوته في سكونيا ــ فايمار ، انتهى فيها الى التأكيد بأنه لم يجد في أية بقعة تتكلم الألمانية هذا المقدار من القذر والجهل والخرافـات ، الأمر الذي يبعث على الدهشة والغرابة حيال هذه البلاد الصغيرة التي يلتقي في عاصمتها اشهر ادمغة الشعب وأكثرها تنوراً . وانا لا أتوقف عند هذه الاشياء لأنتقل منها الى مسألة « التراث » بل افعل ذلك لغرض آخر ، سأتحدث عنه فيما بعد .

لنعد الآن الى كلايست وتدء ، زخرياس فرنر . ان الجانب الفني الخاص يتراجـع ، حسب رأي غوته ، لدى كلايست وكثيرين غـيره الى الوراء ، حين يبدو انه لايفضي الى تركيب Synthese فعلي . ويتم هذا ، في هذه الحالة ، لصالح رجل اصبح شيئاً على الأقل بفضل الطريقة، وبوسع المرء طبعاً أن يستشهد بعشرات الأمثلة الأخرى . لكن السؤال الذي سيطرح هنا : ماذا يعني بالضبط هـذا الفني الخاص ؟ اني لا أقصد بهذا السؤال ما تعني الموهبة والعبقرية والطبـع ، وانما اقصد العملية الفنية الخاصة التي وصفها تولستوي اجمل وصف، والتي وصفت على الأرجح

من جميع أولئك الذين عاينوها معاينة صادقة . يذكر تولستوي في يومياته ان عملية الخلق هذه تمر بذات الوقت بمرحلتين. في المرحلة الأولى يتمثل الفنان الواقع بصورة لا واعية ومباشرة على ما يبدو، يتلقاه كشيء جديد تماماً كأن لو ان ليس ثمة احد قبل، قد رأى ذات الشيء بعد . فما وعاه المرء منذ زمن طويل يصبح من جديد خالياً من الوعي . اما في المرحلة الثانية فيتعلق الأمر بادخال الوعي الى هذا الخالي من الوعي .

كل هذه التفصيلات التي تعرفها تتطابق مع شروحك الخاصة . ومن البدهي ان تتطابق معها. غير ان الأقسام الرئيسية في مناقشة الواقعية، لأنها مناقشة حول الطريقة ، تصح على المرحلة الثانية للخلق الفني قبل كل شيء . وأعني : ماذا يجب ان يحدث في التلقي غير الواعي للواقع ، لينجم عنه اثر فني حقيقي اجتماعي ينبىء عن المستقبل . وهنا يطرح سؤال : هل يجوز ان تنال الطريقة هذا الحد من الاهتمام، منفصلة عن المرحلة الاولى للعملية الفنية . واضيف ، كي لا تسيء فهمي، اني اعلم كما تعلم ان الطريقة هي كذلك شيء فني خاص مثل ذلك السياق الاول . فاذا كان من المهم جداً تخطي المرحلة الاولى لرد الفعل الأولي على الواقع فليس اقل اهمية من ذلك ألا ينسى المرء ان رد الفعل الاولي ذاك هو الشرط المسبق الذي يقتضيه الخلق الفني ، والذي يتعذر بدونه الوصول الى تركيب ، كما يتعذر ذلك بدون طريقة . ولعله قد بدا لك ان كل هذا بدهي جداً الى حد لم ترد فيه ان تشير اليه اشارة خاصة . ولكن للأسف ليس ثمة شيء بدهي . ففي السنوات الخمس الاخيرة كان يجيء الي في الغالب رفاق موهوبون وقليلو الموهبة وعديمو الموهبة، وهم يمتلكون الطريقة تماماً . انهم خالقو شخصيات لاواصفون ، على الأقل كانوا يعتقدون ذلك . ان ما حطمه « متعلم السحر » يعتبر نشيداً رائعاً بالقياس الى ما صنعه هؤلاء الاصدقاء . انهم لم يتورعوا عن افراغ العالم تماماً من كل سحره.

ان رد الفعل الأولي ذاك (الذي قال بصدده تولستوي ان الواقع بكامله ينبغي ان يؤثر في الانسان ، بكل نضارة وجدة ولا وعي ، لكي يستطيع الانسان ان يصيغه صياغة اوعى) قد اختنق لديهم تماماً ، او انه لم يكن موجوداً البتة . لقد صوروا عالماً غير معاش وغير قابل بالنسبة للقارىء كذلك للمعايشة . لقد خبروا لحظات رائعة من حياة الطبقة العاملة بل عانوها هم انفسهم فجهدوا لحشرها في حبكة كاذبة . ولم يكونوا في درجة نضجهم هذه قادرين على خلق حبكة اصيلة ، فظنوا بأنفسهم انهم قد حلوا ازدواج « الصياغة او الوصف » . كان بينهم أناس موهوبون وكان يلزم فقط ارجاعهم اولاً الى تجربتهم الاساسية . كلما كان المرء اوعى وكان فهمه للترابطات الاجتماعية اوضح كان اصعب عليه عموماً تنفيذ هذا الذي سماه تولستوي « الاحالة مجدداً الى اللاوعي » . اما اذا تسنى له ذلك فستكون النتيجة اخصب وأغنى . ستقول انك بريء فعلاً من سوء الفهم او من الروايات الفاشلة . وانا اذكر هذا ايضاً فقط لأنه كثيراً ما يعمد الآن الى طلب او استدعاء الطريقة ، في حين ان الخطأ يبدأ في نقطة أبكر وأسبق للعملية الفنية .

لنعد الآن مجدداً الى كلايست . لا يمكن طبعاً مقارنة جيله بجيلنا . واذا كان ثمة ما يجمعها فقد يكون التوقف عند « المرحلة الاولى » . ان واقع عصره ومجتمعه لم يمارس عليه تأثيراً بطيئاً مديداً بل نوعاً من الصدمة . لكن لماذا لا يتخطى الفنان هذا الانطباع المباشر الاول ، لماذا لا يستطيع ان يتخطاه ويقاسي من ذلك العذاب ، بل لا يريد ان يتخطاه ، ويعمد الى تثبيته؟ قد تكون هناك اسباب عديدة جداً، اسباب ذاتية، لكنها رغم ذلك تنجم دوماً بصورة طبيعية عن وضعه الاجتماعي . فاليوم كما في الأمس يرجع قعود الفنان عن التوجه الى الواقع الى اسباب متباينة تماماً : عجز خالص (مثلاً الانضواء المتبجح تحت نزعة

ما ismus ...) او ايضاً ، من بين الاسباب الأخرى ، «الخوف من الزلل». ان هذا الخوف يبعد المرء تماماً عن الواقعية . ان الفنان ينسى ان الشجاعة والمسؤولية أمران لا معدى عنها بالنسبة له وبالنسبة لكل انسان فعال . وقبل ان يتحدث المرء عن الطريقة وعن تخطي طابع المباشرة ينبغي عليه أن يهتم بالسياق الأول المباشر . وأضيف لكي لا يساء فهمي اني لا أعني هنا طبعاً انه ينبغي التأكيد على « الهبوط من عل » ، على ضرب من الوحي السحري ، بل المهم ان نعرف ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر .

ان تلك المهمة المزدوجة التي وضعتها انت نفسك تصبح اصعب كلما كان طابع المباشرة أقوى (اذ كلما كان التخطي أعسر كانت الحصيلة اكبر) وكلما كان تأثير الواقع على الفنان أعنف وأضخم . ان على المرء إذن أن يعايش أولاً هذا الواقع ، واقع زمن الأزمات والحروب الخ وان يجابهه وجهاً لوجه ، ثم ان يصوغه ثانياً . ان ثمة فنانين عديدين مزعومين لا يواجهون هذا الواقع عياناً ابداً ، او يفعلون ذلك في الظاهر . ان ازمان الأزمات تتميز في تاريخ الفن منذ القديم بانعطافات قاسية في الأسلوب ، بتجارب ، بأشكال مختلطة طريفة ، وبعد ذلك يتمكن المؤرخ من أن يرى الدرب الذي تم سلوكه . ولا اعني بذلك ان يتحتم وجود اخفاقات واوقات مجدبة . غير اني أشك فقط في ان بعض المحاولات كانت مجرد اوقات مجدبة . حين انهار العالم القديم ، في تلك القرون التي بدأت فيها ثقافة الغرب المسيحية تنمو ، كان ثمة محاولات لاتعد ولا تحصى لاستيعاب الواقع وهذا يصح ايضاً على زمن اقرب الينا ، في نهاية القرون الوسطى ، حيث بدأ الفن البرجوازي سيره : إن المواطن كان يعرض نفسه على لوحة الهيكل ، كمتبرع ومنذر ، وعلى رسوم القبور الخ — واخيراً نشأت أولى لوحات الوجه (بورتري) الفردية التامة التكوين . انها محاولات مشكوك في قيمتها ، ومع ذلك فهي التي

مهدت الدرب لرامبراندت . إن هذا الذي جاء فيما بعد كان ، من وجهة نظر الفن اليوناني ومن وجهة نظر فن القرون الوسطى ، بمثابة انحطاط خالص وفي أحسن الحالات فن محال ، تجريبي . إلا انه كان بداية شيء جديد . ستَرد على ما تقدم بعنوان مقالك الأخير : ان المسألة تدور حول الواقعية دوماً . وبهذا الصدد أود أن اطرح بعض الاسئلة الخالصة : اكتب مرة اخرى بدقة ماذا تفهم تحت كلمة نزعة واقعية . إن هذا الرجاء ليس من نوافل الأمور . ففي مناقشتكم استخدمت المصطلحات استخداماً مختلفاً جداً وغير دقيق في الغالب . لقد اختلط الأمر ، فهل المقصود واقعية اليوم او الواقعية اطلاقاً أي الاتجاه الى اكثر ما يمكن من الصدق الواقعي المتاح بلوغه في زمن معين . ان تصورات دينية كثيرة تعتبر بالنسبة لنا فراراً من الواقع ، غير انها في زمانها كانت بدون شك خطوة الى الصدق الواقعي. فاذا ما عمل فنان ما على الدوام ، او مجدداً ، انطلاقاً من احد هذه المواقع التي أصبحت باطلة، فهل الذنب في النتيجة ذنب الطريقة ام ان الخطأ يكمن في موضع اسبق ، في عملية الخلق ؟ مثل هذه الأخطاء تحصل اليوم بالذات كثيراً ، كما أتبين ذلك من بعض المخطوطات التي تأتينا من ألمانيا . ذلك ان فاشيستية هتلر قد رجعت بنا القهقرى ، الى حد ما ، الى الحضارة البربرية، على نحو اصبحت معه ، على سبيل المقارنة ، مراحل من تاريخ الانسانية متخطاة منذ زمن طويل ، واقعية تماماً مرة أخرى ، في الظاهر ، وممتلئة الحضور مجدداً. اني آمل جداً ان تفهمني. فعلى افتراض ان المرء يستخدم المفاهيم، كما استخدمت اثناء المناقشة، ينجم عن ذلك ان ثمة اتجاهاً واقعياً واتجاهاً طبيعياً الخ حتى في الفن الغوطي Gotik . ولا شك في ان عصوراً كاملة لم تعرف النزعة الواقعية . هذا اذا فهمنا مفهوم الواقعية كما استخدم في الغالب لا دوماً اثناء المناقشة . ففي مسيرة الفن القديم التي استمرت مئات السنين، وخلال مراحلها الاسلوبية المختلفة ، استخدم الفنانون كل الطرق الممكنة . واذ يتمم المرء المنحوتات بالصور على المزهريات يعلم كم كانت الامكانيات في العصر القديم

عديدة . لقد كان الفن القديم قبل نصب تمثال رياضي ميرون يختلف بالجوهر جزئياً عما بعده . وكل جيل يحب ، كما تعلم ، نوعاً آخر من الفن القديم . ان الفن القديم لدى غوتـــه وفنكلمان ، يختلف عن مرحلة الفن القديم التي يميل اليها جيلي في الغالب اختلافاً كبيراً ، يشبه اختلافها عن الفن الغوطي او اختلاف الفن الرومانسي عن الفن الغوطي . وفي قلب كل مرحلة تجهد بضعة طرائق في سبيل ايجاد الحل (من الجيد ايضاً ان تكتب عن العلاقة بين الطريقة والاسلوب) . ورغم اني الآن ألمح تلميحاً وأكتب عبارتي على عجل وبدون دقة حادة فأنت تفهم اتجاه اسئلتي ، واين توجد ثغرة كما اعتقد ، في المناقشة حول النزعة الواقعية . وثمة لحظة ايضاً تتجلى خصوصيتها بوضوح شديد في الفن التشكيلي كذلك . فانا نفسي لم اعتبر فنانين عديدين ابداً واقعيين — وقد يكون هذا قد حصل مع آخرين كثيرين - - حتى اتيحت لي بنفسي امكانية التعرف على وجودهم الاجتماعي عن كثب . ان الرسم الايطالي قد رزق في المانيا خلقاً ممجوجاً مثالياً . لكن في ايطاليا فقط يستطيع المرء أن يدرك أن هؤلاء الرسامين الايطاليين كانوا واقعيين في الواقع ، ولم يكونوا مثاليين البتة . هكذا كانت ألوان بلدهم وشمولية حياتهم . أو بالعكس ، فقد مارس كريكو بعض التأثير على رسامين معاصرين . وفي الصيف الماضي ، حيث قدمت لأول مرة في حياتي الى اسبانيا ، اتضح لي الى أي حد كان واقعياً هذا الرسام الذي مارس على الكثيرين تأثيراً ليس واقعياً فقط . لم تكن ألوانه رؤى بل ألوان بلده . ونسبه كانت تتوافق مع نسب الناس حوله . وكل مافعله هو انه تجرأ على رؤية كل ذلك . والى هذا ايضاً ترجع ظاهرة ان هناك في الغالب رسامين يطلون في شبابهم كثوريين خياليين الخ . . ولكن عندما يعاود المرء النظر اليهم ثانية بعد سنين ، يبدون فجأة معتدلين وديعين واكثر واقعية مما كانوا في الماضي . في المعرض الآلفي للفن الفرنسي — في معرض باريس العالمي — لم يكن انطباعي الذاتي وحدي ان الانطباعيين الفرنسيين الكبار قد تحولوا في

زمن قصير الى كلاسيكيين نقلوا واقع زمانهم ومجتمعهم الفرنسي بدقة تامة الى كل الأزمان وكل المجتمعات ، كما كان رمبراندت وتيزيان بالنسبة لزمانها ومجتمعها . ان وصف عناصر عرضية ظاهراً يبدو في مابعد كعمل على اخراج النموذجي ، كملامح جوهرية في وجه الطبقة . الا ان المتأمل قد تعود على رؤية الجوهري في الوجه في شيء آخر . ذلك ان الانسان اليوم يشبّه غالباً جداً الواقع بالنسخة ، بدلاً من ان يقوم بالعكس ، « شروق الشمس كما في لوحة » « وجه كأنه من وجوه رمبراندت » .

لقد اقررت بوجود استثناء في مسألة لافتة - تركيب - نكتة . ودوروس يقر بوجود استثناء آخر : لدى مارك . (يؤكد في تحديد السمات على عنصر الحكاية الاسطورية في الافراس الزرقاء . أليست الحكاية الاسطورية شيئاً مناقضاً للنكتة ؟) . انك تتساءل في البداية عما اذا كان ثمة على الاطلاق تعبيري اصيل واحد . أود اذن على العكس أن اسأل عما اذا كان ثمة أثر فني فعلي لايتضمن عنصراً واقعياً ، اعني ميلا الى وعي الواقع . وهنا يتولد خطر كبير . ليس في هذه الرسالة ولا في الحادثة بينك وبيني ، بل بالنسبة للفنان وللجانب الفني الخاص . ان الفنان العظيم فعلا يستطيع وحده ان يعي قطعة جديدة من الواقع وعياً تاماً . اما الآخرون فيرون هذه القطعة فقط ولا يتسنى لهم تماماً ، او لايتسنى لهم الا بعد صعوبات كثيرة ، ان يعوا هذه القطعة . بل حتى العملاق لايتسنى له دائماً ، في أي وقت وفي أي مجتمع ، ان يحوز هذا الوعي للواقع . ان رمبراندت قد أمسى بعد « يقظة الليل » موضع استهزاء مدمر . وكل التركيبات الجديدة Synthesen ، سواء لدى الفنان الفرد او لدى جيل كامل من الفنانين ، قد سبقتها اجزاء صور عن الواقع الجديد ، تجارب الخ .. وحتى الفنان الواقعي يقطع الى حد ما « مراحله التجريدية » ، ويجب ان يمر بها .

إن كل اللحظات الهامة التي برزت لدى نقـــد الطريقة يجب ان تثبت جدواها ، حين تكون صحيحة ، ايضاً في طريقة النقد وطريقة تعليم الكتاب المعادين للفاشستية . فكل هذه اللحظات ، مثل الشمولية ، تخطي المباشرة ، معرفة عميقة بالترابطات الاجتماعية ، تحتفظ بصلاحيتها . ان موضوع الناقد او المعلم هو الفنان وعمله الفني ، والصلة الاجتماعية الخاصة والفريدة بين العامل الذاتي والموضوعي ، ونقطة التحول من الموضوع الى الذات والعودة الى الموضوع . فاذا ما طبق المرء كل تلك اللحظات على طريقة النقد تحتم عليه ان يطلب نفوذ طريقـة النقد الى شمولية العملية الفنية ، على نحو يختلف عما جرى حتى الآن ، وترتيبها للاعمال الجزئية في عمل الفنان الكلي ، وامتلاكها للقدرة على الاستجابة مباشرة للفن ، لكن السمو ايضاً على الحكم العفوي ، وذلك كي يستطيع تقديم عمل فني لاصق لافتات ، كي لا يضع تركيباً مصطنعاً للنقد بل نقداً . وهكذا فقط نستطيع أن نتجنب في نقدنا الاحكام الخاطئة التي ترجع ، من جهة ، الى الخنق التام لكل احساس فني مباشر ، ومن جهة ثانية ، الى العجز عن التحرر من الانطباع المباشر. عندما يكف المرء على سبيل المثال عن الثناء على رواية مثل رواية غليزر ، كقدوة في الفن الملحمي للجبهة الشعبية ، وعن الزعم ان برنتانو متأثر بغليزر ، ويعمد الى فحص كتابه الجدي « شندلر » فحصاً اكثر جدية - عندها يرى المرء ان مارشفيتزا قد حاول في « كومياكس » محاولة جديدة تماماً ، فيقدم له يد المساعدة . ان فيكي باوم قد كتبت حتى قبل فاشيستية هتلر أشياء منسقة . وثمة اشياء جيدة واقعية تنطوي عليها روايتها عن هوليود قبل عشر سنوات . وينبغي علي أن أقول هذا ، كقارئة قديمة وأمينة للمجلات البرلينية المصورة . لكن حين يخصص لدوبلين عمود أو عمودان لايحتويان إلا على النزر القليل ولباوم أعمدة كثيرة جداً تتضمن معالجة عميقة ، آنذاك تبدو لي النسبة مختلة ، تلك النسبة التي تعتبر احدى أهم اللحظات في النزعة الواقعية .

والآن اسمح لي يا لوكاتش أن أتوجه اليك مباشرة . لقد تعلمت منك في السنوات الأخيرة أشياء كثيرة . لكنك لا تكتب لي ولأصدقائنا الحميمين فحسب، ولا تكتب كمؤرخ أدب فحسب، بل تكتب أخيراً كمعلم، وتتوجه الى كل الكتاب المعادين للفاشستية . فعندما تعطي حكماً على زمر معينة من الكتاب فليكن حكمك ذاته مباشراً ، اذا كنت لا تقرهم الا على التجارب المثيرة ، وتتهمهم بأنهم قد جعلوا الأدب الألماني مسرحاً لألعاب شكلية . وحتى اذا قبل المرء بأن حكمك صحيح يتوجب عليه أن يتساءل عما اذا كان الحكم، بهذا الشكل بالذات وفي سياق التعليم والمساعدة ، صحيحاً .

فاذا كان على دوس باسوس البائس ان يتحمل جريرة الآخرين فعلى المرء أن يعترف بأنه قد أغنى أدبنا بمواد ضخمة . أغناها بنتف مواد ؟ حسناً ، ولكنها نتف مثل قصة الحبيبين العاطلين عن العمل ، اللذين طردا من ورشة البناء وأنذرتهما صاحبة البيت ولم يجدا في نيويورك مكاناً يأويان اليه ، او مثل مقبرة الجندي المجهول التي هي بحد ذاتها قصيدة حقاً .

ان رومان رولان وتوماس مان اللذين تضعهما ازاء دوس باسوس هما كاتبان كبيران بلاشك ، انهما طليعة حقاً . لكن بصرف النظر عن انهما قد نضجا في زمن غير زمن اغلب الكتاب الذين تتوجه اليهم، بل حتى ولو بعث شكسبير وهوميروس وسرفنتس ، فكل هؤلاء لا يستطيعون أن يهدوا الكتاب الجدد مباشرة معايشاتهم الأساسية . وكل ما في وسعهم هو أن يبينوا لهم بأية طريقة تحولت معايشاتهم الأساسية الى أعمال فنية خالدة . ستجيبني : طبعاً بطريقة النزعة الواقعية ، طبعاً بحل تلك المهمة المزدوجة . لكنك لا تطلب من الكتاب المعادين للفاشستية المهمة المزدوجة التي عرضتها انت فحسب، بل مهمة مثلثة : البذل الكامل الجسدي والذهني . ويكاد المرء يقول اعادة نقل العمل الفني الى الواقع . وحين يتسنى لأحد الكتاب بل للكتاب المعادين للفاشستية تحقيق هذا التركيب الجبار فقد تسنى لهم كل شيء .

والكتاب الذين يمسكون بهذا المفتاح يحتاجون الى اشد أنواع التعليم حرارة وعمقا، ويحتاجون لأشد أنواع النقد عناية ودقة وتميزاً . والى ذلك فان الكتاب أناس حساسون سريعو التأثر . وعلى هذه الحساسية وسرعة التأثر يرتكز جانب هام من مهنتهم .

ان العنصر الحاسم في خلق اثر فني ، كما في أي عمل انساني ،هو الاتجاه الى الواقع . وهنا كما تقول ليس ثمة ركود . الا أن ما تعتبره انحطاطاً يبدو لي كجزء من صورة ، وما تراه تجربة شكل يبدو لي كمحاولة عنيفة لخلق محتوى جديد، وهي محاولة لايمكن تجنبها .

عزيزي لوكاتش . هذه رسالة ليس الا ، تحتوي على عدة انطباعات خالصة خطرت لي اثناء القراءة فهي اذن انطباعات عفوية لم تمسها يد الصنعة . فبعضها قد يكون خاطئاً وبعضها غير هام . لكني اعتقد انه يسرك ان اكتب لك . فاذا مارغبت في الاجابة فلا تنس انكم تتناقشون وتتبادلون الرأي اما أنا هنا فلا املك سوى النتيجة المكتوبة لهذا النقاش .

تحياتي

آنا سيغرز

عزيزتي آنا سيغرز   ٢٨ تموز ١٩٣٨

وانا ايضاً أفكر اذ أجيب على اعتراضاتـــك واسئلتك بمناقشتنا القديمة البرلينية التي لم نعد نستطيـع مع الأسف ان نستمر فيها بصفة مباشرة شخصية . انك تفهمين بل حتماً لا تتوقعين مني غير ان أغض الطرف الآن ، كما حدث في ذلك الوقت في برلين ، عن كل ما لايمت بصلة الى موضوع مناقشتنا الخاص والضيق .

قبل كل شيء لايجوز ان تنسي ان مقـالي كان ردآ في مناقشة معينة (وأقول على الهامش ان المناقشة لم تكن تدور حول الواقعيـة . وانا اول من حاول لفت الانتباه الى الواقعية) وقـد تحتم علي بالتالي في ايراد الحجج والأمثلة الخ أن أتقيد بمقال المناقشة السابق . فمثـلاً لم أسق جويس او دوس باسوس الا لأنهما قد ظهرا لدى بلوخ كقمة للأدب الطليعي المعاصر .

ثم سأتجنب هنا كل ما قلتـه بصورة عامة عن النقد وأقوم بالدفاع عن موقفي الخاص ـ ليس لي أي تأثـــير على نسبة الحكم على كل كاتب منفرد في مجلاتنا ـ كما اني سأضع جانباً ما يقوله النقاد الآخرون الذين قد يستشهدون بي ، ليس الأدب وحده يمر في مرحلة انتقال صعبة بل النقد ايضاً . وليس ثمـــة أية امكانية اخرى سوى ان نسير منفصلين وان نضرب سوية . هذا يعني ان ما يصنعه كل واحد منا صنعاً صحيحاً ينتفع به الجميع ، أما الخطأ فيتحمله فاعله وحده وأنا أريد ان اتحمل وحدي ما قلته شخصياً .

واخيراً سؤال اولي صغير . انك تتكلمين عن رفاق كانوا يمتلكون امتلاكاً تاماً طريقة الواقعية وهم خالقو شخصيات وليسوا وصافين . ولكنهم في معظم الحالات كما

رأيت بالتأكيد ، قد انتجوا اشياء مرعبة فنياً . صدقيني ، ياعزيزتي آنا سيغرز ، بأني لم أسلم هؤلاء المبتدئين ولا مرة مكنسة مسحورة . هل تذكرين شتاء عام ١٩٣١/١٩٣٢ في برلين، لقد كنت حسب علمي الناقد الأول في أدبنا الذي كشف عن هذا النوع من الأخطاء في الصياغة . وتذكرين انه قد وجهت لي اتهامات مريرة جداً . وقد قيل اني ارفع من شأن الأدب البرجوازي على حساب الأدب البروليتاري. وتذكرين ايضاً اني قد ألححت آنذاك على ان هؤلاء الكتاب قد احلوا التقرير محل الصياغة . كل انسان يستطيع أن يستشهد شفوياً وكتابياً بما يروق له . غير أن ثمة ترابطات موضوعية تتيح لي أن اقول ، ان كل استشهاد من هذا القبيل بمقالاتي لايستند ابداً الى اساس واقعي . وانك لعلى حق تماماً حين تشددين بهذا العنف على مرحلتي او خطتي عملية الخلق . فانا أيضاً اوافق الى حد بعيد على شروحك . الا انك في مسألة واحدة هامة فعلاً قد اسأت فهمي . وأود ان احدد هذه المسألة بدقة وعلى نحو خال من روح الجدل تماماً . لقد تكلمت في مقالي غالباً عن توقف الكتاب عند مستوى المباشرة . ويبدو هذا المفهوم لأول وهلة متطابقاً مع مفهوم تلك المباشرة التي تكلمت عنها حين تكلمت عن المرحلة الأولى لعملية الخلق . ولكن هذا غير صحيح . أن المباشرة لاتعني في مقالي نوعاً بسيكولوجياً من السلوك يجد نقيضه او بالأحرى استمرار تكونه في احتياز الوعي . أن المباشرة تعني هناك مستوى معيناً من تمثل مضمون العالم الخارجي ، سواء أتم هذا التمثل او التلقي بقليل او بكثير من الوعي . انني اذكرك بالأمثلة الاقتصادية التي اوردتها : واني سأتوقف عندها لأنها اوضح وأدق من تلك التي يستمدها المرء من الأدب . حين يرى احدهم ماهية الرأسمالية في تداول النقد فستوى اسلوبه في الادراك مباشر ، حتى ولو كتب بعد تفكير مجهد استمر عشر سنوات ألفي صفحة حول هذا الادراك . وبالعكس حين يستوعب عامل مسألة فضل القيمة غريزياً فهو يتخطى هذه المباشرة الاقتصادية حتى ولو كانت كل الكلمات التي يستوضح بها معرفة هذه

ويوضحها للآخرين عفوية عاطفية « مباشرة » . ان ما طلبته من الكتاب هو تجاوز هذه المباشرة .

ان هذه المباشرة هي، اذا مانظر اليها مجردة، منفصلة عن تلك التي تحدثت عنها. واني اتفق معك حين تقولين بصدد القدوات الكتابية «انهم لا يستطيعون ان يهدوا الكتاب الجدد مباشرة ، معايشاتهم الأساسية » . هذا صحيح تماماً. فبدون مباشرة في هذه المعايشات الأساسية لا توجد موهبة كتابية ولا أثر يستحق ان نضيع فيه كلمة واحدة . واذا قال لك احد الرفاق او الزملاء أني اقف ضد تلك المباشرة التي تحدثت عنها فقولي له انه شديد الغباء وإن عليه أولاً ان يتعلم قراءة مايكتب قبل ان يبدي رأيه بالقضايا النظرية . ان هذه المباشرة في المعايشة الأساسية التي حددتها تحديداً صحيحاً هي اذن قاعدتنا المشتركة التي منها سنحاول الآن ان نلقي ضوءاً على بعض المسائل من مسافة أقرب مما كان ممكناً في مقالي .

ستكونين يقيناً متفقة معي حين أقر بضرورة المباشرة التي شددت عليها . ولكني اقول انها ليست شيئاً في ذاته منعزلاً ولا هي شيء موجود في انقطاع صوفي عن عملية حياة الكاتب . وانت ايضاً قد دافعت بأسلوب مشروع جداً عن نفسك ضد مثل هذا التفسير . اما ازائي فلم يكن هذا الدفاع ضرورياً اذ لم يخطر لي ببال ان اظن بك هذه الصنمية الصوفية المنحطة .

ان مباشرة المعايشة الأساسية هي اذن لحظة في سياق حياة الكاتب وهي ترتبط كلحظة بكل ماضيه ، بل انها موجز هذا الماضي، وتعبير انفجاري عنه، ومن جهة ثانية تشير كما قلت بحق الى عملية الخلق اللاحقة، وليس الى عملية الخلق فحسب بل الى كل حياة الكاتب المطردة .

لننظر عن كثب الى هذه العلاقة بماضي الكاتب . فمن الجلي انها لاتتألف

ابداً عن لحظات المباشرة هذه فقط . ان كل حياة الكاتب الواعية وغير الواعية وجهده الفكري والاخلاقي في ذاته نفسها ، عمله لتطوير ذاته ، يقرر ماذا سيكون عليه محتوى هذه المعايشة . فاذا كان الكاتب حقيقياً فلن ينتقص العمل السابق الفكري والاخلاقي في ذاته ، جهده الذاتي ، وان كان على اعنف واوعى مايكون ، ابداً من العفوية والمعاناة الاصيلة ، بل إننا بالعكس نلاحظ من خلال سيرة حياة اكبر الكتاب والفنانين بالذات ، ان هذا العمل المكثف قد عمق عفوية معايشاتهم الاساسية واغناها . ومن جهة ثانية نرى أن كل معرفة غير متمثلة ، نصف مهضومة (حتى وان كان محتوى هذه المعرفة ماركسية مزعومة) وكل ازدواجية في العمل الاخلاقي الذاتي (خداع النفس الخ) يمارس تأثيراً مؤذياً على رحابة هذه المعاناة وعمقها واستمرارها وخصوصيتها وعفويتها الفعلية .

وحين نعتبر التلقي الخلاق للعالم جزءاً من كل عملية الحياة ، وحين نرى ان عمل الكاتب الواعي في ذاته ذا تأثيرات عميقة جداً — وغالباً ما تكون معقدة جداً وبعيدة التوسطات — على هذه المعاناة ، حينئذ نستطيع دون ان نكون عرضة لإساءة الفهم ان نتناول علاقة هذه المباشرة بتلك المباشرة التي تكلمت عنها في مقالي .

إن هاتين المباشرتين تجد ذاتها مستقلة الواحدة عن الأخرى . وهذا يعني انه من الممكن ان يعايش المرء ترابطات العالم الجوهرية وبالتالي غير المباشرة موضوعياً معايشة مباشرة بالمعنى الفني للكلمة . (تلك هي حال معايشات كل الكتاب الكبار فعلاً) لكن من الممكن أيضاً أن يصل المرء الى ذلك بعمل دؤوب واع في مباشرة السطح الرأسمالي . تذكري مثلي السابق عن النقد .

لكن هذا الاستقلال لايوجد في هذه التفاوة الا في التجريد ، أما في الواقع فتقوم أشد الافعال المتبادلة تعقداً . وانت لن تماري، بل انك تستطيعين بالتأكيد،

من تجربتك ان تدعمي القول التالي بما لا يحصى من الامثلة: ثمة بين المباشرة الموضوعية المضمونية لسطح وضع اجتماعي وبين عبادة المباشرة المنعزلة الصوفية في عملية الخلق الفني قرابة معينة وأحياناً قوية جداً وفعالة . وهذا يعني ان الفنانين الذين لا يعملون بعنف على تطوير انفسهم فكرياً واخلاقياً يبقون غالباً في معايشاتهم حبيسين لهذه المباشرة الموضوعية للسطح الاجتماعي .

وأريد ان اشير هنا مرة اخرى الى التعقيد الكبير والتوسط في هذه الافعال المتبادلة . لا نعني بعمل الكاتب الفكري في ذاته ، بالدرجة الاولى ، ما حصله خلال هذا العمل من نتائج فكرية قابلة للصياغة العلمية ، بل المدى الذي بلغه هذا العمل في السمو على المباشرة الموضوعية للسطح ، وبالذات في عفوية المعايشة الاساسية . لقد اشرت عن عمد في مقالاتي المخصصة للمناقشة الى توماس مان ، لأن هذه الخصوبة الكتابية للعمل الفكري والأخلاقي في ذاته واضحة لديه للعيان . ان ما يصوغه فنياً اعمق واقرب للحقيقة الموضوعية مما يقوله نظرياً كنتيجة فكرية لأبحاثه ، الى حد لا تصح فيه المقارنة بينهما .

إذن أنا متفق معك تماماً حين تكتبين « ان المهم معرفة ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر » . والمطلوب هو فقط ان نعين تعييناً ملموساً كيف نفهم « ماذا » و « على من » . وما ان نمتنع عن عزل عفوية المعايشة الأساسية الفنية بصورة مصطنعة وبالتالي عن اضفاء مسحة الصوفية عليها ، او ننظر اليها في ترابط مع كامل عملية الحياة ، حتى تصبح المسألة واضحة من ذاتها .

فلو انك قرأت كتاباتي في السنوات الأخيرة لما اتهمتني بأني اجنح بشكل من الاشكال الى التقليل من شأن نقاوة وعفوية استقبال العالم من قبل الفنان . بل بالعكس ، واني اذكرك بالمقطع الثالث من مقالي حول مكسيم غوركي (« الادب العالمي » ، الصحائف الالمانية » ١٩٣٧ عدد ٦) وارجوك ان تقرئي الآن

مرة ثانية هذا المقطع بتمحص ، كيما تتبيني على نحو اوضح بما استطيع التعبير عنه في رسالة ، كيف افكر بصدد هذه القضية . لقد اوردت هناك عبارة لغوركي : « لم يعد الكاتب مرآة العالم بل قطعة صغيرة من حطامها ، أما عجينة الطلاء المعدني الاجتماعي فقد زالت عنها . وبما انها متناثرة في غبار شوارع المدن فهي لا نستطيع أن تعكس باجزائها المفتتة حياة العالم الكبيرة . انها تعكس أجزاء مفتتة لحياة الشارع ، تعكس قطعاً صغيرة من النفوس المحطمة » أرأيت ! هذا مايفكر به كاتب كبير ، واقعي كبير حول مسألة : ان المهم معرفة ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر .

لكن لايجوز أن يعزل المرء بصورة مصطنعة المرحلة الثانية لعملية الخلق التي نوهت بها عن المرحلة الأولى . ان التلقي الفني للعالم ينطوي ، فيما ينطوي، على معظم مسائل الشكل في الصياغة الواعية (على الأقل من ناحية الميل) . تكلمت في رسالتك عن عجز بعض الكتاب عن خلق حبكة حقيقيـــة . وقد يعتقد المرء أن الأمر هنا يتعلق بالذات بمسألة فنية عريقة نقية صميمية . والواقع هوالعكس . فان يستطيع كاتب ما أن ينسج حبكة من تلقيه للعالم ، وان تقوى شخصياته على المثول،في مختلف مراحل هذه الحبكة ، بحيوية متنامية وقوة ايحاء ، فهذا امريتعلق بما اذا كانت نفس الفنان قد تحولت فعلاً الى مرآة للعالم او الى قطعةصغيرةتعكس عكساًمشوهاً أشلاءممزقةمن الواقع . ذلك ان حبكة حقيقية تضع في وضح النهار ، ما هو جوهري ، والترابطات الجوهرية والمعقدة جداً لأحد الناس مع عالمه . ان الملاحظة المجردة لإنسان ما ، مهما كانت بارعة فنياً ودقيقة ، لاتكفي لذلك.فكل حبكة ترغم الكاتب على وضع شخصياته في حالات يستحيل عليه فيها ان يراقبها بنفسه . واذ يخلق الكاتب هذه الحالات يتحتم عليه أن يستمر في خلق شخصياته وأن يدفعها الى ابعد مما كانت عليه في ملاحظاته المباشرة . ومقدرته على انجاز

هذا الأمر تتعلق برحابة ومدى وعمق ما كانت عليه معايشته الفنية الاساسية. وآمل أن نكون قد اتفقنا على ان هذه المعايشة الاساسية تتعلق هي ذاتها تعلقاً شديداً بطاقة وعمق عمل الفنان الفكري والاخلاقي في التطوير ذاته . ثمة اذن بين المرحلة الاولى والمرحلة الثانية لعمليــة الخلق فعل متبادل ديالكتيكي شديد التعقيد . ويمكن ان يكون لهذه المرحلة الثانية اتجاهات مختلفة جداً . وبقصد التبسيط سأتحدث هنــا فقط عن الكتاب الحقيقيين والشرفاء . ولكن حتى لدى هؤلاء يدور الأمر حول ما اذا كان الكاتب يستمد الجوهري موضوعيــاً من مادة المعايشة ، وحول ما اذا كان يعزز دوره وصفته كمرآة للعالم في عمليــة الخلق الواقعية ويتممها ، او اذا كان يلجأ الى وسائل المهارة الفنية التي يستطيع بهــا أن يجمع الأجزاء غير المترابطة في وحدة فنية في الظاهر . وقد يحدث هـذا الأمر الأخير من الناحيــة الذاتية مع توفر الموهبــة الكبيرة والاخلاص العظيم المتفاني . أما من الناحية الموضوعية فلن ينشأ عن ذلك سوى ركام من الحـالات الجزئية المثيرة .

وهكذا وصلنـا الى مسألتي المركزية ، قضية الانحطاط . اسمحي لي الآن أن أقوم بجولة تاريخية ـ ادبية صغيرة ، تكون بمثابة جواب على عرضك للعلاقة بين غوته والجيـل الناشيء الذي اعقبه . لاتضيقي بي ذرعاً ياعزيزتي آنا ! أنت هنـا تكررين اساطير الأدباء الرومانسية التي لم يجر امتحانهـا عن كثب . فحين ننظر ، الى كل الاحكام التي اطلقها غوته في المرحلة الأخيرة من عمره ، نظرة مدققة نجد انه كان يهتم اهتماماً حماسياً ببيرون وولتر سكوت وكارليــل الشاب ومانتزوني وفيكتور هوغو وميريه الخ ... بل لايستطيع المرء ان يفكر ، دون ان يتملكه الانفعال والاعجاب بنضارة وطلاقة غوته الهرم ، بأنه ، وهو الشيخ الذي بلغ من العمر ثمانين عاماً والمنهمك بإتمام « فاوست » ، قد قرأ اولى الروايات

الكبرى لبلزاك « جلد الأحزان » « والأحمر والأسود » لساتندال باهتمام كبير وتفهم بل حتى بحماسة . إني اسألك اذن : اذا كان غوته عام ١٨٣٠ غير هرم ولا كلاسيكي النزعة الى حد يعيقه عن قراءة بلزاك وستاندال قراءة صحيحـــة ، فلماذا يجب علينا ان نستنجد « بالعمر » والنزعة الكلاسيكية ، لنوضح الاحكام السلبية حول كلايست التي كان مضى عليها عشرون عاماً ؟

انت تعرفين رأيي بكلايست من خلال مقالي في مجلة « الأدب العالمي » . لايمكن طبعاً حتى في هـــذه الرسالة الطويلة ان استعرض التضاد بين غوته وكلايست . لكني أود ان أوجه انتباهك الى علاقة الاثنين بفرنسا ونابليون . أياً كان نابليون فهو محطم الاقطاعية بالنسبة لأقسام من المانيا ، ولذا لقي توقير اعظم المانيين في ذلك الزمان ، غوته وهيغل . ولقد كتب هاينه فيمابعد بحق ان كل الأدب والفلسفة الكلاسيكيين الالمانيين كانا ، لولا الثورة الفرنسية ونابليون ، قد سحقا من قبل دويلات الحكم المطلق في المانيا ذلك الزمان . ولقدمثل كلايست في ذلك الزمان مزيجاً من الرجعية والانحطاط . ولهذا رفضه غوته (اما عن القامة الفنية لكلايست فقد تكلمت بالتفصيل في مقالي) .

طبعاً كان التطور الألماني في ذلك الوقت شديد التناقض . فحروب التحرر ضد نابليون قد احتوت على عناصر رجعية وعناصر ديمقراطية . ولا يجوز أن ننسى ان كلايست بالذات كان مرتبطاً بالجناح الرجعي بكل معنى الكلمة في مقاومة نابليون ، فاذا كان غوته اذن قد وقف من كلايست موقفاً ظالماً من بعض النواحي — وهذا مالا اشك فيه — فقد كان لهذا الظلم اذا نظر اليه من جهة التاريخ العالمي اسباب مبررة تماماً .

عزيزتي آنا لم يكن تطرقي الى هـذه المسألة بتفصيل اكثر راجعاً الى اني أريد تصحيح خطأ تاريخي ادبي ، بـــل ان الأمر يتعلق بالأحرى بأننا عايشنا

ونعايش بعض الاشياء المماثلة. وانه لأمر هام وراهن ان نتناول المسألة الاساسية، اساليب السلوك الاساسية في هذه الاشياء ، وان نعارض غوته الحقيقي بكلايست الحقيقي ، فنتعلم من هذا التعارض شيئاً راهناً .

منذ ان انقطعنا عن رؤية بعضنا بعضاً ابتلينا بمحنة الفاشستية . ولا اريد ان أكرر شيئاً مما هو معروف لديك، كما هو معروف لدي ، بل اضع كل ما هو سياسي كشرط قائم مفروغ منه بيننا ، واقتصر في الكلام على مسائل النظرة الى العالم المرتبطة بالخلق الفني ارتباطاً صميماً . فاذا اردنا على ضوء هذه الناحية ان نجمع تجارب السنوات الأخيرة نستطيع ان نبرز وجهتي نظر هامتين :

اولاً : لقد اصبح واضحاً ان تأثير الانحطاط والايديولوجيات الرجعية المختلفة والمزاعم الرجعية ابعد وأعمق بكثير مما اعتقدنا في اعتدادنا السابق المغتر ، ليس التأثير على ما يسمى بالجماهير البرجوازية الصغيرة فحسب ، بل علينا انفسنا ، في الطليعة الحقيقية للكفاح المعادي للفاشستية . وقد ضمّنت مقالي ، انطلاقاً من هذا الشعور ، نقداً ذاتياً قاسياً للطابع الرجعي موضوعياً في كتاباتي السابقة، وقد وضعت كتاباتي على بساط البحث ليكون لدينا مثال لا يعترض عليه احد من المخالفين . ولكن هل تعتقدين فعلاً يا عزيزتي آنا اني انا الكاتب الوحيد المعادي للفاشستية الذي نجد في ماضيه آثاراً رجعية موضوعياً ؟ اني اعتقد ، دون ان يأخذني أي استعلاء ذاتي ، بأني لم اكن الوحيد في هذا الصدد . الفرق الوحيد هو اني اعترف بذلك واصرح به على رؤوس الاشهاد ، في حين ان كثيرين جداً يكنون في صدورهم حتى اليوم عاطفة الاجلال المليئة بالعذوبة لمزاعمهم الرجعية التي لا تزال حية ، ويطلقون عليها احياناً اسم الماركسية .

ثانياً : لقد عرفنا ان حولنا قوى معادية للفاشستية اكبر وأقوى وأكثر عافية مما اعتقدنا في اغترارنا الذاتي السابق . ولهذا يجب علينا ان نخضع احكامنا

حول تقدمية كتاب عديدين وطابعهم الشعبي ونزعتهم الانسانية الواقعية لمراجعة جذرية ، والا نظل واقفين عند التخطيطية الضيقة لتلك « النزعة الطليعية » المنطوية في اسرار حرفتها ، والتي كانت الطباق المتمم للماركسية المزيفة الانعزالية الضيقة التي تحتقر كل ما هو فني ولا ترى شيئاً ذا شأن الا في العنصر التحريضي مباشرة .

ان هذه الدروس ترتبط بالنسبة للوقت الحاضر ارتباطاً صميمـاً بلزوم التخلي عن وجهة نظرنا الضيقة حول الماضي . وهنا ايضاً تكمل الأضداد القطبية في الظاهر بعضها بعضاً : ان الضيق الماركسي المزيف الذي شطب على كل ما هو غير بروليتاري ، تؤدي مباشرة في التاريخ الالماني يقف على نفس المستوى مع ضيق « النزعة الطليعية » ذي الذوق الطريف المهين الذي يضع البلاستيك الزنجي وفيدياس والرسوم البلهاء ورمبراندت على نفس المستوى ، بل يؤثر تلك على هذه حين يمكنه ذلك .

لا استطيع هنا ان اسهب في شرح فكرتي حول الانحطاط . وانت تعرفين بعض الأشياء من مقالاتي ولا سيما مقالي الاخير في المناقشة : وستنشر في العدد السابع لمجلة « الأدب العالمي » دراسة كبيرة لي حول هذا الموضوع (١) وحين تظهر هذه الدراسة نستطيع ان نتبادل الحديث بتفصيل اكبر حول الموضوع . والآن أود ، مادامت رسالتي على كل حال قد اصبحت طويلة جداً ، ان اتطرق الى مسألة . لقد قلت عن المناقشة « اختلط الامر » فهل المقصود واقعية اليوم او الواقعية اطلاقاً أي الاتجاه الى اكثر ما يمكن من الصدق الواقعي المتاح

---

(١) المقصود هنا مقال جورج لوكاتش « ماركس ومسألة الانحطاط الايديولوجي » الذي ظهر في العدد السابع ١٩٣٨ من مجلة « الادب العالمي ، صحائف المانية » .

بلوغه في زمن معين » . وأعتقد انه لا يمكن فصل المسألتين احداهما عن الأخرى. فاذا لم ينصرف المرء ، كناقد ، الى بحث شروط وقوانين الواقعية اطلاقاً فلن يستطيع ان يتخذ ازاء الواقعية اليوم سوى موقف انتقائي ، وبالتالي لن يستطيع ان يتطلع الى ما ابرزته بحق ، واعني : اعلى صدق واقعي ممكن اليوم . ان على النقد الصحيح ان يبين مجدداً دوماً، من خلال التحليل الفني والتاريخي والاجتماعي ، ما هو الممكن اليوم موضوعياً في الواقعية . ولا تستطيعين ان تفعلي هذا الا اذا كان لديك مقياس (الواقعية اطلاقاً) . والا فسيكتفي المرء بما يعتبر اليوم بصورة عامة واقعية (حتى وان كان الميل الاساسي معادياً للواقعية) وسيعمد الى قوننة اخطاء واضاليل وتشوهات زماننا ، والميول الانحطاطية التي لا تزال حية فيه ، وتكريسها « كواقعية اليوم » . طبعاً ثمة في كل مكان عناصر واقعية (تفاصيل واقعية الخ .) حتى في الأعمال المعادية للواقعية. ان نزعة معادية للواقعية متماسكة تماماً تكاد تكون فنياً غير ممكنة ، كما هي غير ممكنة فلسفياً النزعة الفردانية المطلقة المتماسكة تماماً التي تكلمت عنها في مناقشتنا. ولكن هـــذا لا يغير شيئاً أبداً من القضية الأساسية (لا هنا ولا هناك) . ان هذا النقد هو حسب رأيي ـ بصرف النظر تماماً عما يفكر به النقاد حول أنفسهم ـ رجعي موضوعياً .

لقد اوردت في رسالتك أمثلة كثيرة ، من شأنها ان تبين لي ، كم من السهل ان يخطىء الناقد في تقييم ظاهرات فنية جديدة . لا اريد ان أجادل في ان بعض أمثلتك هي موضع مناقشة. اجل واستطيع أن ازيد ايضاً من عدد هذه الامكانيات في الخطأ والاخطاء الفعلية . لكنّ الامر لا يدور حول هـذه النقطة ، بل حول مسألة ما اذا كان الناقد اليوم في الكفاح الضروري ضرورة مطلقة ضد الانحطاط سيعتصم بحذر خائف ، بسبب الرؤية المسبقة لاخطاء ممكنة ، او سيخوض غمرات الكفاح بتفان ، غير هياب ، ويترك الشيطان أن يرعى سمعته ، « وعصمته عن

الخطأ » و « مجده التليد » ، اذا كان لن يقدم شيئاً نافعاً الا في الكفاح ضد الميول الضارة ، في الكفاح من أجل التوضيح الضروري .

هذا هو موقفي يا عزيزتي آنا . وانت تعرفينني منذ زمن طويل ، وتعلمين اني ، رغم كل الحزم القاطع في افكاري ، بعيد جداً عن الترفع الشخصي . فحين أسوق الآن اذن مثلاً تاريخياً كبيراً من أجل توضيح الوضع الحالي للنقد ، وبالتالي وضعي الخاص ، تدركين اني لا أفكر ولا برهة بأن أقارن نفسي بشخصية تاريخية كبيرة . يخطر ببالي الآن لسنغ و كفاحه ضد المأساة الكلاسيكية Tragédie classipue . هل كان تقييمه الجمالي لكورنيي صحيحاً من كل ناحية؟ لا أبداً ، وانا شخصياً أحب اشياء كثيرة لدى كورنيي ولا يخطر لي في الحلم ان ادع تمتعي بأعماله وأعمال راسين يتأثر بنقد لسنغ . لكن هل كان لسنغ « على خطأ » حين هاجم كورنيي بحماسة عنيفة ـ وكما سنرى ـ هجوماً « ظالماً » ؟ لا ابداً . ان الازدهار الكامل للواقعية الكلاسيكية في المانيا ما كان ممكناً بدون هذا النقد « الخاطىء » « والظالم » . كان لا بد من تكنيس فوضى الانحطاط البلاطي لافساح المجال امام الفن الانساني الواقعي الكبير الذي كان في طور نشوئه في المانيا .

ينبغي على المرء ان يطبق بحذر شديد الأمثلة التاريخية . ففي تطبيق مثلنا هذا على الحاضر يبرز شيء غير صحيح حسب اعتقادي : وهو اعتبار كورنيي وراسين مجرد ادبيي انحطاط . لقد نشأ ، بعد مضي قرن عليها ، هذا الانحطاط البلاطي سياسياً واجتماعياً وفنياً ايضاً على الارض الالمانيـــة بتقليد الحكم المطلق الفرنسي . ان انحطاط الطبقة البرجوازية ولا سيما برجوازية العصر الامبريالي يتصف بصفات أخرى . والشيء المشترك يكمن فقط في انه من جهة اولى يجب ان تحارب الاتجاهات الخطرة على التطور اللاحق ، ومن جهة ثانيـــة في أنه لا يمكن تجنب الاخطاء في خضم الكفاح وأواره . لقد قال لينين مرة ، بحكمة عميقة ، لغوركي

الذي تشكى من قسوة شيوعية الحرب ، ان المرء لا يستطيع ان يعين في المشاجرة اية ضربة كانت لا تزال لازمة وأيتها كانت نافلة . واعتقد ان وضعنا الحالي لا يزال يتصف باننا ما نزال بعيدين عن ان نكون قد سددنا ضربات محكمة الى حد كاف ، وكافية للانحطاط .

وفي هذه النقطة اتفق معك . فأنت تدعونني الى الحذر . وتنبيهك هذا ينطوي بالتأكيد على لحظة مشروعة . صدقيني يا عزيزتي آنا ، اني لا ادلي بحكمي على كاتب ، قبل ان اكون قد درسته بامعان دراسة جـــدية ، لكني لا أقبل الدعوة المبدئية الى الحذر ، بدافع الخوف من خطأ ممكن ، ومن الحكم المحتمل الذي يقوله التاريخ المقبل . فاذا كنت قد اخطأت في حالات جزئية كثيرة جداً - وبيننا لا اعتقـــد ان الامر كذلك - فليرمني مؤرخو الأدب المقبلون بالغباء (كثيرون من معارضي الحاليين يقولون ذلك او يتصرفون على الأقل كما لو ان الامر كذلك . انها ظاهرة لا مفر منها ناجمة عن التعارضات الايديولوجية التي اصبحت في المسائل الحاسمة مدركة قليلاً او كثيراً . ولا يجوز ان ينفعل المرء بسببهم بلون مبرر) . فاذا كنت فعلاً قد اخطأت في الغالب فسيكون مؤرخو المستقبل على حق ، ولن ينتفض رماد جسدي احتجاجاً على هذا الحكم . ولكن اذا كان يتحتم ان نخوض اليوم الكفاح الضروري ضد الانحطاط فلا يجوز ان يخشى المرء مثل هذه الاشياء ، واني مقتنع اقتناعاً عميقاً وراسخاً ان هذا الكفاح كفاح راهن وضروري وصحيح .

تحيات الصداقة القديمة

جورج لوكاتش

عزيزي جورج لوكاتش   شباط ١٩٣٩

لم استطع ان ارد في حينه فوراً على رسالتك في شهر تموز . والرسالة الثانية كانت اصعب علي من الاولى . لقد كان ما خفنا ان يكون . مناقشة الواقعية انقطعت ودخلت في النسيان . نوافذنا طليت باللون الازرق اتقاء للغارات الجوية ، وحملت أكياس الرمال الى البيوت لمقاومه القذائف المحرقة ، ثم فترت حمى الحرب ونزع لون الوقاية الأزرق ، ورد هانس ايزلر في مجلة «المسرح العالمي الجديد» بعنف شديد على اتهامات الصيف المنصرم بأنه يقطع اوصال كلاسيكي الشعب الالماني ويعيد تركيبها . لكن الشيء الذي اثبت صموده ورسوخه فهو النقاش حول الواقعية . وهذا يدل على ان الأمر يتعلق بما يتصل بأهم الأشياء على الاطلاق ، وحتى وان كان هذا الأمر لا يبرز دائماً بل ينطوي في ثنايا مسائل جانبية .

سأحاول الآن الاجابة على رسالتك . ويبدو لي هذا صعباً اولاً لأن كتابة الرسائل في هذا الشهر على الخصوص ــ كسائر اشهر السنة ــ أمر شاق !! وثانياً لأن رسالتك لي كانت ، والحق يقال ، جزئياً فقط جواباً على رسالة . لقد تطرقت حقاً الى بعض المسائل ، ولكن قبل ان ترد على الباعث تلقيته وبدلته . غير ان هذا ليس بهام ، وأود الآن ان اتتبع رسالتك صفحة فصفحة .

انت تريد ان تستبعد كل ماله علاقة بالنقد . ارأيت ان هذا الأمر صعب علي ، لأن ذاك القسم بالذات المخصص للنقد في رسالتي كان بصورة خاصة مهماً بالنسبة لي . وأعني مسألة ما اذا كان يجب ان يخضع فن النقد الى نفس القواعد

والقوانين التي تطلبها انت من الاعمـال الفنية . لكنك تقول ان لاتأثير لك على النقد ذاته ، واوردت جملة : ان نسير منفصلين ونضرب سوية .

لا أعرف ما اذا كانت الأمور قد جرت دوماً على نحو جيد مـــع هذا الضرب سوية . فخلال السنين هبط على الكتاب في الغالب خليط فوضوي من الضربات والالطاف الرقيقة . وما كان في ذلك ضرر ، لو ان العبارات كانت نافعة . بعضهم لم تصبه اية ضربة . وانت بالتأكيد لست مسؤولاً عن ذلك ولا عن سوء الفهم ، كما انك لم ترد ، يقيناً ، ان تقدم مكنسة مسحورة. ان خطأ الساحر ليس يرجع الى المكنسة بل الى تركها مطروحة على الارض . ولعل الخطأ في حالتنا يرجع الى ان الطريقة قد غدت مقياساً . ومن هنا يمكن ان ينشأ الاعتقاد الوهمي بان الطريقة بذاتها ولذاتها تستطيع أن تؤدي الى شيء . وما اردت ان استبدل بهذا الوهم وهماً آخر يقوم على ان من الممكن تحقيق كل شيء عبر المباشرة وحدها .

لا اريد ان أوافق فقط على كل المقطع حول المباشرة في رسالتك موافقة تامة فحسب ، بل اني اجده ايضاً جميلا جداً . وسأتوقف فقط عند «العمل الفكري الاخلاقي » ، لا بدافع المعارضة بل خوفاً من نوع من سوء الفهم . نحن نعرف عدداً كافياً من الناس الذين يعملون لتطوير انفسهم بدون كلل ، وهم « مصارعون » حقيقيون فكرياً واخلاقياً ، ينقصهم تماماً النفوذ وعمق المباشرة الفعلية. في حين ان أناساً من امثال فرانسوافيون وفرلين تنقصهم المباشرة ، لان هذا العمل الذاتي، هذا الصراع الذاتي الذي تتكسر فيه ضلوعهم ليس سوى عمل ظاهري « في ذاته » فحسب ، ولا يمت الى شيء فعلا بسبب . لايجوز ان تتحول المباشرة الآن الى شغلنا الشاغل . انت على حق ، ولا يستطيع المرء ان يتكلم عن نوعي المباشرة بأفضل مما كتبت في رسالتك .

وقد اوردت البرهنة على كيفية حدوث استقبال الفنان التام للعالم نصاً

لغوركي . لوكاتش ياعزيزي لوكاتش ، ارجو ألا تسيئ فهمي ، ألا يكمن في استخدام كل نص تقريباً ، مهما كان رائعاً ، شيء يشبه المكنسة السحرية ؟ وأعني امكانية التوهم مجدداً بأنه من الممكن ، لأن رجلاً حكيماً نافذ الفكر قد وجد المفتاح اخيراً لباب معين ، ان تفتح به كل الابواب المماثلة ؟

أية « مرايا » كانت لدينا حين نشأنا في الحرب وبعد الحرب ؟ ان تلك المرايا كانت تعكس عالماً منصرماً لمعايشات اساسية غريبة ، لم نستطع ان نكون لها ؛ لأننا كنا نرزح تحت عبء معايشتنا الخاصة ، او كانت كمرآة مقعرة تعكس مجتمعاً على نحو مشوه (اني استخدم هذه الكلمة مع ان الفن لا « يرمي ») . ليس لدينا بريوس الماني ولا رومان رولان الماني . وقد نستطيع اليوم ان نبين تقريباً لماذا لا . لكن الكسيرة التي تعكس جزءاً ما من عالمنا الخاص بأمانة كانت احب الينا من كل المرايا المزيفة . واستخدم كلمة كسرة مجدداً رغم انها لاتعبر عن شيء محطم . وهذا غير صحيح ابداً . فليس الحديث يدور حول ان ثمة شيئاً جديداً يتحطم . ان ثمة شيئاً يبدأ الآن ولا يزال حتى الآن غير ناجز : هو صياغة المعايشات الاساسية الجديدة ، فن عصرنا .

واود توخياً للوضوح ان اورد مجدداً مثالاً من تاريخ الفن . في اواخر العصر القديم كانت « عجينة الطلاء قد تشققت » بالفعل احيانا ولم يلتقط سوى « كسرات » باقية ، غير ان الاشكال الأولى للتعبير ، الفن المسيحي الباكر ، لم تكن « كسرات » الفن القديم العظيم فقط بل كانت بذات الوقت مختلفة في جوهرها عنه . وبصورة مطلقة يستحسن دوماً ، حين يتصل الموضوع بفن مرحلة انتقال مثل مرحلتنا ان ينظر المرء الى الازمان الموازية في التاريخ ، الى مراحل الانتقال السابقة ، لا لتقييد الفنانين عند هذه البدايات بل لان هذه النظرة تولد شعوراً آخر نحو سير وصعوبات البداية . ان علاقة الفنان بمادته تلبث في الأثر الفني . وعلى النقد هنا ان يكتشف اين يبذل الجهد لمعاناة الواقع وحل الكاتب على السير في هذا الاتجاه .

والآن أصل الى اهم نقطة في رسالتك . فأنت تستشهد بلسنغ الذي رأى في الاقطاعية عدوه الرئيسي . وكما كافح لسنغ الاقطاعية ورواسبها الفني هكذا يجب علينا - كما تقول - ان نكافح الانحطاط .

ان عدونا الرئيسي هو الفاشستية ونحن نكافحها بكل قوانا الجسدية والروحية ، وهي عدونا كما كانت الاقطاعية عدوة لسنغ . وكما كافح لسنغ الفن الاقطاعي البلاطي هكذا نكافح راسب الفاشستية في الفن . ولكن هل يمكن ان يساوي المرء بين هذا الكفاح والكفاح ضد الانحطاط ؟

لقد كتبت « ما نزال بعيدين عن ان نكون قد سددنا ضربات محكمة الى حد كاف وكافية للانحطاط » . لمن يجدر ان تسدد هذه الضربات ؟ للكتاب الفاشستيين ، لشعراء الحرب ؟ للهاذرين بكلمات الدم والارض ؟ لأمثال مارينتي ودانونزيو ؟ ولأمثالها الألمان الصالحين ؟ اجل لهؤلاء لم توجه ضربات كافية ، بل اننا لم نوجه لهم حتى الآن الضربة الاولى المحكمة . اما المشاجرة التي تتكلم عنها فتنشب على صعيد آخر . المسألة تدور كما تقول حول مجرد بقايا ، عدوى، وأشياء لم تنحط بعد. لا شك ان الكثيرين من كتابنا مصابون قليلاً او كثيراً بهذه العدوى وبهذه البقايا التي لم تنحط بعـــد . ولكن هل يعتبرون لذلك ، باختصار ، أدباء انحطاط ؟ حين تقدم لهم يد المساعدة للتحرر من هذه البقايا فهذا ليس كفاحاً ضد الانحطاط وليس«مشاجرة». ولا يستطيع المرء ان يقول هنا ان الأمر لا يتوقف على ضربة ، بل عليه ان يزن الاشياء بدقة ، لا من اجل الجد او خوفاً من الاحكام الخاطئة ، بل لكي لا يمس أي شيء جديد حي بأذى .

وما دمنا بصدد لسنغ فلنقل ان كفاح لسنغ الشجاع الذي لم يعرف الخوف ضد الاقطاعية في الفن لم يمنعه من ادانة « وثن برليشنغن » لغوته ادانة قاتلة . فقد سمى الوثن امعاء منفوخة فارغة ، ولم ير في هذه القطعة عمل رفيق وحليف

كبير . وبقي غوته رغم ذلك غوته ، غير ان الكاتب لا ينبغي ان يصير ذاته رغم النقاد . ان لسنغ قرن مسألة الكفاح ضد الاقطاعيـة في الفن ببعض التصورات والمسائل المتعلقة بالطريقة . وفي ما بعد اصبح غوته متصلباً مثله . واذا لم يرق لك مثل كلايست يمكنك ان تأخذ هلدرلن او مثلا آخر مناسباً . وعلى فكرة، لم يقسم غوته « الجرة المحطمـة » الى قسمين ولم يضع ممثلا صامتاً بينها ، بالتأكيد لم يفعل ذلك ، لأنه كان يرى كلايست رجعياً .

انت تنطلق بحق من ان الكفاح ضد الفاشستية في الأدب لا يمكن ان يشن بفعالية الا بعقول متيقظة صاحية ، لم يطلها تسميم ولا تخدير ابداً ، وتقرن الكفاح على هذا الصعيد ببعض مسائل الطريقة .

هنا اخشى ، حيث افسحت انت المجال ، ان يدخل تضييق ، من الجهة الاخرى ، على فيض وتنوع الالوان في ادبنا . اني اخشى ان يوضع المرء امام خيار بين أمرين لا مناص منه ، والمطلوب في حالتنا هذه ، لا اختيار احد الأمرين ، بل ضمها وايجاد فن معادٍ للفاشستية متنوع وقوي يساهم فيه كل من يتصف بأنه معادٍ للفاشستية وكاتب .

اذا اراد المرء ان يقدم يد المساعدة في سلوك اتجاه نحو الواقع يجب ان تتجه المساعدة ايضاً نفس الاتجاه . ولا ادري اذا كان الاتجاه نحو الواقع قد اتبع في كل المناقشة حول الواقعية كما يطلب من الكتاب انفسهم .

في رسالة كهذه تبرز الخلافات والاعتراضات بروزاً حاداً لأن المرء يهمل ما اتفق عليه في المسائل الاكثر اهمية كأمر بديهي :

وأضيف ايضاً شيئاً مسلياً . كثيرون من الزملاء والاصدقاء ـ كما ألاحظ ـ يقرؤن ويسمعون هذه المناقشات بمشاعر غاية في الطرافة ، تشد اليها الانظار . انهم ينتظرون بتوتر وحب استطلاع خبر من يظفر بالآخر . وفي ظنهم ان لا بد

من سقوط احد المتناقشين على الطريق ، والا لاتصح اللعبة . لكن في مناقشة على ذات المستوى ، حيث نقطة الانطلاق والهدف مشتركان ، لا يسقط على قارعة الطريق سوى شيء واحد هو عدم الوضوح . لقد حاولت في هذه الرسالة أن أضع على بساط البحث بعض النقاط التي ظلت غير واضحة لي وأنا اعلم ان المرء لايستطيع أن يجيب بعدة صفحات بل يحتاج الى عمل كبير . لقد ندر ان تأسفت أسفاً قوياً الى هذا الحد ، لدى تبادل الرسائل ، لضرورة احلال الكتابة محل الحديث .

تحياتي الحارة الجمة ياعزيزي لوكاتش

آنا سيغرز

عزيزتي آنا سيغرز

٢ آذار ١٩٣٩

جوابك حمل الي مسرة كبيرة . من الجميل والمفرح دائماً ان يشعر المرء انه قد تم ، عبر الكلام ، التقارب حول القضية الرئيسية وقد حدث هذا بيننا دون شك . فاذا كنت توافقين جوهرياً على شروحي حول المباشرة فقد حققنا الشيء الأهم . وأنا اعلم كم هو قلق ومحفوف بالمزالق هذا « الاتفاق على القضية الرئيسية ». ويؤلمني هنا بالذات غياب امكانية مناقشة هذه المسألة مباشرة شفوياً خلال اسئلة وردودها وأجوبة فورية الخ .. إذ عندها يكون بوسعنا أن نزيل كل ما تبقى من اشكال سوء التفاهم الصغيرة .

وأنا متفق معك كذلك في الحكم على المناقشة وكيف ينبغي أن تدور بين الكتاب . عبارتك بأن مايجب أن يسقط على الطريق هو عدم الوضوح فحسب حسنة جداً . وأضيف من جهتي متمماً : والخطأ. ذلك ان اختلاف الآراء لا ينجم طبعاً عن الافكار غير الواضحة التي لم يمعن فيها التفكير حتى النهاية فحسب بل عن الآراء الخاطئة . وأعلم بالطبع ان للنظرات الخاطئة ايضاً اسبابها الاجتماعية والشخصية. وأعلم كذلك ان كثيرين جداً مرتبطون ارتباطاً عميقاً بآراء خاطئة . ومن هنا تأتي صعوبة المناقشة الحادة ، لكن الموضوعية . اجل انك تعرفينني معرفة تكفي لكي تدركي اني اناقش آراء واتجاهات لا اشخاصاً . وبالتالي أكافح — لكي نصل الى القضية الرئيسية — الانحطاط والأفكار والمشاعر التي تنبعث من اساس انحطاطي، لا اولئك الكتاب الذين تظهر عندهم هذه الأفكار والمشاعر.

اني اقدر قسماً كبيراً منهم انسانياً وأدبياً تقديراً عالياً جداً . ولهذا السبب أقف — وليس هذا تناقضاً — موقفاً عنيفاً من ان بقايا تلك الأفكار والمشاعر لا تزال عالقة فيهم .

ويبدو ان ثمة سوء تفاهم صغيراً قد حدث بيننا ، إذ كتبت عن النقد . أردت ان اقول ان مناقشتنا يجب ان تقتصر على ما أعربت عنه نظرياً ونقدياً ، كما يقوم بينك وبيني أوثق اتفاق ممكن . فإذا كنت ، متوخياً تنقية جو مناقشتنا الخاصة ، قد قلت اننا نحن النقاد ينبغي ان نسير منفصلين ونضرب سوية ، فالمقصود هنا طبعاً ماينبغي ان يكون ، وليس يعني هذا بحال من الأحوال ان هذا الضرب سوية يحدث دائماً او غالباً . فلو كنت هنا وكنت تستطيعين المساهمة في مناقشاتنا الداخلية لرأيت بخبرتك المباشرة اني غير راض عن الوضع الحالي لنقدنا ، واني أنتمي الى أشد الناس استياء . وآمل ان يتسنى لنا هنا في المستقبل تحسين بعض الأشياء وتجنب الأخطاء الفادحة التي اقترفت بدون شك . وما أردت الدخول في هذا الحقل الواسع ، لكي لا أحرف مناقشتنا عن المسائل الرئيسية .

غير ان ثمة مسألة مبدئية وبذات الوقت مظهر سوء تفاهم ممكن ، نأمل أن نزيله أيضاً ، لقد كتبت « ... ما إذا كان لا يجب أن يخضع فن النقد تماماً لنفس الطرائق والقوانين التي تتطلبها من الأعمال الفنية دائماً » . إذا أردت بهذا فقط ان تقولي ان نفس الواقع الذي يصوره الأثر الفني ينعكس فكرياً في النقد أيضاً ، فأنا متفق معك تماماً . وفي هذه الحال لا تعني كلمة « فن » أكثر من السيطرة الفعلية على المادة . أما إذا أردت أن تفهمي هذه الكلمة بالمعنى الضيق الخاص ، وبالتالي ألا تري في الفن فرعاً للعلم والعمل النشري ، فآراؤنا مختلفة جداً . وفي هذه الحالة يجب أن نشرع بمناقشة جديدة تماماً حول هذه النقطة ، لأني اعتبر زعم النقاد المحدثين ، بأنهم يخلقون أعمالاً فنية ، خداعاً ذاتياً مريحاً ، يداعب ذاتيتهم المغرورة ، ويجعلهم في كل المسائل الجوهرية سطحيين ومباشرين (بالمعنى الذي اتضح بيننا) .

أجل اننا هنا — كما قلت — امام موضوع مناقشة جديدة تماماً ، واكتفي الآن بتحديد هذا التعارض الذي يمكن أن يطرأ ، واتابع العرض مشترطاً ان النقد ليس فناً بل علم وعمل نثري . ويجب علينا بهذا الصدد قبل كل شيء توضيح مايسمى بمسألة الطريقة .

ومن الطبيعي ان الكتاب الذين يحتل العنصر الشعري الخاص ، الفعالية الخلاقة الخاصة ، مركز اهتمامهم،يفتقدون اول مايفتقدون هذا «العنصرالخاص» لدى كل نقد يتركز حول المبادىء والطريقة . ومع ذلك فانا اعتقد ان الخصوبة في النقد الجيد الصحيح لاتصبح فعالة بالنسبة لإبداع الكاتب الا حين يتخطى هذا الشعور . قبل فترة قصيرة وجدت في الرسائل المتبادلة بين غوتفريد كلار والناقد والمؤرخ الأدبي هرمان هتنر ان كلار كذلك كان يمتلك في البداية ، مثلك ، هذا الشعور إزاء التوضيحات المبدئية . لكنه صحح شعوره هذا في مجرى تطوره : « لقد ودعت بنتيجة ذلك هذا الولع الخصوصي بما يسمى الشعري الخاص ، الوداع الأخير ، اذ وجدت انه شرط لازم فقط كشأن منشؤون الفرد المنتج،ولا علاقة له بالتباحث المبدئي » .

بهذا الكلام افصح ، حسب رأيي ، عما ينبغي ان يقال ايضاً بيننابصراحة وخشونة تامتين : لا كاتب بدونموهبة وسيطول بنا الحديث اذا اخذنا نتناقش في الاسباب التي جعلتنا نرتكب غالباً اخطاء من هذه الناحية . وانت تعرفين هذه الأسباب جيداً كما اعرفها . وأريد ألا يبقى بيننا حول هذه القضية أي سوء تفاهم مهما صغر . ولكي اوضح المسألة مرة اخرى بمثال عني افترض ، انه كان علي ان اقضي خمسينعاماً في الدراسة المعمقة لمبادىء الأدب وكل مسائل الطريقة بأشد مايمكن من الجذرية . فهل تعتقدين اذن ياعزيزتي آنا اني سأتوهم بأني قادر بعد خمسين عاماً على كتابة ولو قصة صغيرة ناجحة فنياً ؟ اني أعرف بداهة ان

هذا غير ممكن ، لأن الموهبة المنتجة ــ الفنية تنقصني . ولا اعتقد اني الوحيد في ادبنا الذي تنقصه هذه الموهبة . لكن ماذا يحدث عندما يعتمد انعدام الموهبة على « طرائق » اسيء فهمها وعملت فيها يد الخشونة ؟

يتملكني يا عزيزتي آنا قليل من الارتياب ، بأنك تعتبرينني مسؤولاً عن هذه التبسيطات المبتذلة ، ويبدو كأن رمز المكنسة المطروحة على الأرض يشير الى ذلك . لكني اعتقد اني مثل قدوتي الخالدة لم أطرح المكنسة على الأرض . على الأقل ليس في المعنى الذي استشفه من رسالتك ، كما يخيل إلي. وبمعنى عام تماماً يطرح المرء طبعاً لدى كتابة مقال شيئاً ما جانباً . وهذا يحصل على الخصوص لأن النقد جزء من العلم ، اي انه ليس ثمة عمل نقدي ناجز وتام. ان التام ــ التام نسبياً ــ هو فقط المنظومة التامة لنظرية الفن التي تحتوي بذات الوقت على تاريخ كامل لتطور الفن . وكل عمل نقدي جزئي لابد ان ينتزع من هــــذا الترابط الشامل بشيء من العنف ، ويغدو بذلك شكلياً احادي الجانب ، ومن ناحية المحتوى غير مكتمل ، مهما كانت النظرة الكلية التي يرتكز اليها شاملة ومتعددة الجوانب . انه لن يكون ابداً ناجزاً مثل العمل الفني . وأعرف مقدار هذه الصعوبة من تجاربي الخاصة في العمل . ان اصدقائي يتهكمون غالباً على نمطي في القول « لامجال هنا للتكلم عنه » . ولكنك تدركين انه هنا بالذات يتم الاعراب عن الشعور بالتشابك المتعدد الجوانب للمسائل بعضها مع بعض ، الشعور بان كل تأكيد لايلمح على الأقل الى الترابط الشامل ينطوي على ميل الى احادية الجانب وقابلية سوء الفهم . وما دمنا نتوقف عند هذه الاعترافات اضيف ايضاً : ان اصدقاء آخرين يتهمونني بأنني لا اكتب كتابة مقتضبة لاذعة ، يمكن الاستشهاد بها . وانا افعل هذا عن قصد انطلاقاً من هذا الشعور نفسه . واني أسعى في كل سجال جزئي الى الاشارة على الأقل الى الترابط الشامل ، الى التطور المنظم والتاريخي .

وبديهي ان كل عرض جزئي يتضمن مع ذلك موضوعياً شيئاً مجتزأ : والقارىء يعمل بالضرورة على تجزئته تجزئة لاحقة . أما أن هـذا يحصل كثيراً باستمرار ، وان القارىء يجعل من أجزاء مقتطعة مكانس مطروحة ، فهذا مايدل عليه موضع من جوابك . لقد رجوتك في رسالتي ان تقرئي مقطعاً من مقالي حول غوركي لكي يصبح فهمي للاستقبالية الفنية حاضراً في ذهنك ، وقد اوردت من هذا المقطع بعض جمل لغوركي تلميحاً الى جو المقال الأساسي . فقمت بمناقشة هـذا النص منعزلاً . ان ما يجده احدهم ملائماً يجده الآخر رخيصاً ، وثمة آخرون يفعلون ذلك . ولا يقع علي ذنب لا في هذه الحالة ولا في الحالة الأخرى . اذ لا استطيع ابداً ان أحول دون ان يقرأ ما اكتبه على هذا النحو .

لقد تولد لديك ايضاً اثر مناقشة النص المعزول سوء فهم لأفكاري . انك تضعين إزاء الكسرات التي عناها غوركي ما يسمى بالمرآة المزيفة ، وتقفين ضمن هذه الشروط ، الخاطئة منطقياً ، موقفاً الى جانب الكسرات . إنه موقف خاطىء منطقياً . ذلك أن الأمر لايدور حول هذا الاحراج . فالمرآة المزيفة ليست نقيضاً للكسرات بل ظاهرة موازية ، وثمرة القوى الاجتماعية التي انتجت الظاهرتين . لقد الحت في مطلع مقالي حول الواقعية الى هذه المسألة ، وفي مقال سابق يدخل ايضاً في إطار المناقشة « المثل الأعلى للجمال المنسجم في علم الجمال البرجوازي » عرضت لهـذه المشكلة عرضاً مفصلا ، ولا تستطيعين ان تفهمي موقفي وان تجادليني فعلاً — هذا اذا كنت غير موافقة على رأيي — الا عندما تتثبتين من أني انا ايضاً أقف ضد المرآة المزيفة ، كما اقف ضد الكسرات (ونفس الشيء ينسحب على مسألة الموهبة . ان التأكيد بأن الموهبة الفنية ضرورة حتمية للفن لا يعني انني موافق على الفهم الحديث للموهبة الذي يرى فيها ، كما قال تولستوي بنفوذ فكر ، كيفية بيولوجية للانسان ، كما يقولون ، منعزلة عن كل صفاته الانسانية والاخلاقية) . وما

أن تري محور هذا الكفاح المزدوج حتى تفهمي لماذا اعتبر العمل الأخلاقي والفكري للكاتب في ذاته نفسها ذا اهمية مركزية . طبعاً هو لايسعف فاقد الموهبة ، على أن يصبح فناناً ، ولكنه الامكانية الوحيدة للموهبة كي تبدع شيئاً فنياً مرموقاً فعلاً .

لماذا أعود الى انتقاد الكسرات دائماً ؟ لأن فيها يكمن ضعف ممثلي أدبنا الموهوبين . واعتقد متفائلاً ان انعدام الموهبة سيقضي على نفسه ان آجلاً او عاجلاً، وبهذا لا أريد ان اقول ابداً ان بسيكولوجيا عدد كبير من الكتاب الموهوبين ليست مجتزأة مثلها مثل بسيكولوجيا عدد كبير من الكتاب غير الموهوبين . وفوق ذلك أرى — ولعل هذا هو الأهم — ان الزمان العظيم الذي نعيش فيه ، وتجارب الكفاح المعادي للفاشستية ستدفع تلقائياً الى سلوك اتجاه تخطي هذه الاجتزائية . ويتعذر أن نجد بلدنا كاتباً موهوباً لم يتقدم تقدماً حاسماً في بحر السنوات الخمس والست الأخيرة في هذا الاتجاه . اني أرى في هذا علامة الزمن ، واعتقد ان مهمة النقد ان تسرّع بوعي هذه العملية العفوية .

وتتكلمين في ذات المكان عن اننا نحن الألمان لم يكن عندنا في الحرب لارومان رولان ولا باربوس. هذا صحيح تماماً ويصيب بالذات النقطة المركزية في مناقشتنا . من أين استمد رولان وباربوس طاقتها في التصوير غير المجتزىء ، في التركيب الواقعي ؟ أرى لزاماً علي أن اعود الى نص غوركي : لأن تلك « العجينة الاجتماعية » كانت لديهم أقوى مما هي لدى افضل الكتاب اليساريين الألمان في تلك المرحلة . و « العجينة الاجتماعية » تعني في هذه المسألة — كما عرضت بصورة مفصلة في مقال الواقعية — وحدة التقاليد الديمقراطية في الحياة الاجتماعية مع تقاليد النزعة الواقعية في الفن . وكتتمة لهذه الوحدة يظهر الطموح الدائم الى الطابع الشعبي والترابط الذي لاينفصم مع القضايا الكبرى للحياة الوطنية . كل

هذا قد افتقر اليه الكتاب الألمان في فترة الحرب . وأنا أعتقد انك لن تسيئي فهمي مجدداً حين اقول الآن : ان الاستسلام المخزي الذي قدمه قسم كبير من الكتاب الألمان أمام ايديولوجية الحرب الامبريالية ونوع المعارضة التي مثلتها أقلية صغيرة، وهو نوع يتصف من ناحية المحتوى ومن الناحية الفنية الشكلية، بأنه غير قادر ابداً على تحريك الشعب ضد الحرب ، ان هذين الأمرين ناجمان عن تطور المانيا غير الديمقراطي ، عن « التعاسة الألمانية » . واذ نلخص اليوم تجارب عهد فايمار ينبغي علينا أن نؤكد ان المثقفين اليساريين — الشيوعيين وغير الشيوعيين — لم يتحرروا من هذا العيب في التطور الالماني تحرراً فعلياً جذرياً ، بل ان قسماً كبيراً منهم لم يقم حتى بمحاولات لتخطيه .

لاتقولي انه وضع تاريخي موضوعي ، فأنا أعرف هذا طبعاً . غير ان المسألة هي اننا جميعاً لم نحاول عقد الصلة بين القوى الشعبية والديمقراطية الحية الموجودة في الحاضر وفي الماضي الألماني ، على نحو كثيف، كما كان ممكناً من الناحية الموضوعية وضرورياً . لذلك كنا نحن المثقفين اليساريين في المانيا كسرات : ولهذا يتوجب علينا في مصلحة الكفاح المعادي للفاشستية ان نتخطى هذا التجزؤ وهذا الغياب للعجينة الاجتماعية والوطنية .

اننا نفتقر الى التقاليد الديمقراطية والى هذا يرجع كون واقعيتنا ليست حازمة حزماً كافياً ولا شاملة وعميقة الى حد كاف . أنا أعلم أن التقاليد الديمقراطية في المانيا أقل عظمة ومجداً مما هي عليه في فرنسا أو انكلترا. ولكن ألا يلزمنا هذا السبب بالذات بأن نربيها تربية اقوى أيضاً، وأن نحصن أنفسنا، ونطورها ، بها، وان نحملها الى الشعب الالماني (اني اذكرك بان الديماغوجية الفاشستية سمت الديمقراطية « مستورداً من الغرب ») . ونحن اليوم لانفعل هذا إلا قليلاً جداً وبجزم ووعي قليلين جداً . وينبغي ان تدركي انني حين أعود دائماً الى الحديث عن الماضي الألماني ، وأفعل ذلك في هذا الصدد ، فانما اتحدث من اجل مستقبل المانيا الديمقراطي.

وفي النقد أيضاً نفتقر الى التقاليد الديمقراطية . وهذا هو السبب في اننا نتجه في الحكم النقدي وجهة شكلية ، تتصف بالمهارة الفنية ، وبالتالي وجهة ضيقة . والمؤسف انك وقعت في ذلك في المثل الذي سقته حول لسنغ وغوته . انها واقعة طبعاً ان لسنغ وقف موقفاً شديد الريبة ازاء « وثن برليشنغن » (وكذلك ازاء « فرتر » ، الأمر الذي لم تذكريه) . ويجب لاستكمال الصورة أن يقال ، أولاً انه كان راضياً تماماً عن نشيد بروميثوس لغوته الشاب ، وثانياً اقرئي فقط ماقاله غوته في كل مراحل حياته عن لسنغ فلن تجدي سوى كلمات تلهج بالشكر والامتنان ، وتطلع الى ناقد معاصر يتمتع بمثل صفات لسنغ الاجتماعية والانسانية (لقد كان ثمة معاصرون لايتخلفون كثيراً وراء لسنغ في قدرتهم على الاحساس الفني) ، ثالثاً لقد برر تطور غوته تبريراً كلياً نقد لسنغ . فغوته لم يخط بعد ذلك ولا خطوة واحدة تالية أبداً على طريق « الوثن » ، لا من ناحية المحتوى الاجتماعي ولا من الناحية الدرامية الشكلية . ان معارضة غوته الشاب البدائية الساذجة « للتعاسة الألمانية » قادت هنا الى تمجيد شخصية رجعية كلياً . وفي « اغمونت » يسير الموضوع الدرامي ، وقد اصبح غوته ناضجاً ، في اتجاه معاكس تماماً . وهذا يستجيب بالضبط للتطور الشكلي لكاتب الدراما غوته . لقد مهد لسنغ الطريق لفهم شكسبير ككاتب درامي . وشكل « الوثن » المشتت ملحمياً يعتبر خطوة الى الوراء بالمقارنة مع نظرية لسنغ وممارسته الدرامية . وقد أدرك غوته هذا الأمر بسرعة فائقة . كان « كلافيغو » قد قطع الصلة جذرياً مع هذا الصنع الملحمي . و « اغمونت » يبين كم كان فهم غوته عميقاً آنذاك للعنصر الدرامي لدى شكسبير ، وكم كان تطويره له أصيلاً . (ورغم ذلك لا أجادل لا في الأهمية الجمالية ولا في الأهمية التاريخية « لوثن برلشنغن » . وأقول فقط « لامجال هنا للحديث عنها » ولقد كررت نفس الشيء في كتابي حول الرواية التاريخية) .

هذا طبعاً هيكل ضامر جداً للعلاقة بين لسنغ وغوته . وينبغي على

المرء أن يكتب مقالاً كبيراً ، لكي يوضح تلميحاً فقط العلاقات الفعلية . أما في رسالة فيجب الاقتصار على مجرد ماتفصح عنه الوقائع بدون ايراد براهين . ولقد تطرقت لهذه المسألة لأني أردت أن ألمح على الأقل الى بعض وجهات النظر الحاسمة في عرض العلاقة بين لسنغ وغوته تاريخياً وجمالياً .

وأرى على الفور ، حقاً ، ان صنع ذلك في رسالة أمر ميؤوس منه . ذلك انه يتوجب على المرء لكي يجعل الترابط مفهوماً فعلاً ان يشير على الأقل الى التشابه والاختلاف في تطور فرنسا والمانيا في نهاية القرن الثامن عشر . اذ ذاك فقط يتضح ، من جهة كيف ترتبط عظمة وحدود لسنغ برفض خط روسو لحركة التنوير العقلي الفرنسية ، ومن جهة ثانية كيف ان الكلاسيك الالماني المتمثل بغوته وشللر يعني بذات الوقت ، بصدد الديمقراطية ، خطوة الى الوراء بالنسبة للسنغ ، ويؤلف كذلك الطريق الوحيدة الممكنة اجتماعياً وحسياً التي استطاعت الثقافة الالمانية أن تسلكها . وانت تعرفين أني لا أستطيع أن أقوم بمحاولة لرسم الخطوط العريضة لهذه الترابطات ، لأنه يلزم لتحقيق ذلك تحليل تناقضات العوام في الثورات البورجوازية تلك ، وتحليل الفرق في الأدب والثقافة بين الثورة الفعلية الفرنسية وتأثيرها الايديولوجي على المانيا الخ .. (عندما يصدر كتابي « حول تاريخ الواقعية » ستجدين فيه بعض التلميحات الى هذا الترابط) .

ياعزيزتي آنا ، ان تشبثي في مناقشة نوادرك الأدبية التاريخية لايصدر عن الالحاح في التأكيد ، بأني دائماً على حق ، او المبالغة في التدقيق في الامور ، لديك احساس دقيق ونعومة فائقة في ادراك ظاهرات الحاضر . أما اكتفاؤك ازاء شخصيات الماضي الالماني الكبرى بتجريدات مثل عدم فهم الجديد ، فرق الجيل الخ ، وعدم محاولتك الامعان في التفكير ، بمثل ذاك الاحساس الدقيق ايضاً ، في الاسباب الفعلية والأساس الفعلي لأقوال أعلام الالمان ، التي تبدو في الظاهر مفارقة ومباغتة

لأول وهلة ، فيجعلاني مكتئباً قليلاً . إذ كيف تبدو اذن هذه الشخصيات في رؤوس المتوسطين في أدبنا اذا كنت انت تكتفين بهذه الملح ؟

ان هذه المسألة تلوح لي مهمة أهمية راهنة كبيرة . لا أريد أن أكرر كل ما كتبت لك في الرسالة السابقة حول المعنى السياسي والخلقي للكفاح الأدبي ضد الانحطاط ، فأنت متفقة معي على أن المرء لايستطيع أن يكافح الفاشستية كفاحاً فعالاً إلا برؤوس متحررة وخالية تماماً من التسميم والتخدير . يسرني سروراً فائقاً اننا في هذه النقطة الحاسمة متفقان هذا الاتفاق العميق . لكني لا أوافقك تماماً على أن هذا الكفاح يجب أن يقتصر على محاربة أبرز شخصيات الانحطاط الرجعية مثل مارينتي ودانتزيو . يجب علينا طبعاً قبل كل شيء أن نكافح انحطاط البربرية الفاشستية ، غير أن ثمة دائماً مسائل داخلية لتطور المعادين للفاشستية . والآن أوجه اليك سؤالاً : على من لايزال مارينتي ودانتزيو يمارسان تأثيرهما ؟ ثم ان هناك تيارات انحطاطية هامة جداً لاتحصى (لاعقلانية الخ ..) تؤثر تأثيراً قوياً فائقاً للحد بين صفوفنا على خيرة العقول وأشد المعادين للفاشستية اقتناعاً . فهل ينبغي أن تطهر الرؤوس فعلاً من التسميم والتخدير ، كما تريدين أنت أيضاً ؟ اذن يجب على المرء أن يكافح بقايا الانحطاط الفعالة في صفوفنا . أنا أعلم أن هذه المهمة لاتجلب الشعبية ، وأن صديقاً غالياً وطيباً مثلك يغضب علي أحياناً ، ومن المحتمل أن يتهجم علي بعض المرات في المستقبل . لكن ليس ثمة مجال للمساومة ، مادام المرء مقتنعاً بضرورة الكفاح . ولا يتملكني هنا سوى الشعور الذي تملك تيميستوكليس البلوطارخي في مجلس الحرب قبل معركة سالاميس إذ قال : اضربني لكن استمع إلي .

والأحداث الجديدة في المانيا ، تقوي لدي ، الى الحد الذي استطيع أن أحكم فيه عليها ، هذا الادراك . باستمرار تتشكل معارضات جديدة ضد

الفاشستية . ان فئات اجتماعية وافراداً ، كانت تساهلت في السابق بدون اعتراض أمام كل شكل للرأسمالية الامبريالية ، بل انها شجعتها أحياناً ، تنعطف اليوم بحزم متزايد ضد البربرية الشاملة. غير أن اسلوب معارضتها وايديولوجيتها خاضعان طبعاً خضوعاً عميقاً لتأثير الفاشستية ، ولا يتولد لديها الوضوح إلا غريزياً وتلقائياً وببطء شديد . وهؤلاء الناس اعمق ارتباطاً بحياة المانيا الوطنية مما يفترض المرء بصورة عامة ، طبعاً مع فهم شديد الرجعية غالباً للأمة . ماذا يمكننا ان نفعل لكي نهون عليهم صراعهم في طلب الوضوح ونعجل به ؟ بالتأكيد ليست تلك الايديولوجية الانحطاطية التي تم تخطيها نصف تخطي ، والتي تتجمع بصورة لاعضوية ، تلك الايديولوجيا التي تمثل نوعاً من أنواع الانحطاط ، يظل بسبب غياب العجينة الوطنية غريباً دوماً عن هؤلاء الناس بالذات . انا اعتقد ان تبيان العظمة الفعلية للماضي الألماني ، تبيان الترابط بين الماضي الألماني العظيم (الذي يختلف نوعياً اختلافاً تاماً عما تتصوره الأكثرية منهم) وبين العظمة المقبلة لألمانيا ديمقراطية فعلاً والثقافة الديمقراطية في ألمانيا ، يمكن أن يكون هنا خير عون .

وكما أنا مقتنع بوجود الترابط بين النزعة الواقعية والطابع الشعبي ومعاداة الفاشستية اقتناعاً عميقاً ، كذلك أنا على يقين ان اكتشافنا للماضي الديمقراطي للثقافة الألمانية ليس طريقاً الى الرجعية ، بل انه طريق الى المستقبل ومساعدة أيديولوجية على تحرير المانيا . لقد غدت رسالتي من جديد طويلة ومع ذلك لم أقل عشر ما اردت أن اقوله . وكلما برزت في محادثتنا الثنائية لحظات الاتفاق احسست بالألم لغياب امكانية المحادثة الفعلية عن قرب . ذلك ان الاستطرادات في التفاصيل الدقيقة تغدو في رسالة اكثر نفوذاً وخشونة منها في التبادل المباشر للأفكار ، غير اني اثق بمقدرتك على الحساسية الشعرية : فقد استطعت ان تتوغلي في حياة شخصيات اكثر تعقداً مني .

صديقك القديم

جورج لوكاتش

الكتاب والنقاد

- ١ -

إنه لأمر بدهي بل مبتذل ، لكن يجب ان يقال في البداية : ان النموذج السائد للكاتب والناقد قد طرأ عليه تغير مع انحدار الرأسمالية . ولذا توجب ان تتغير ايضاً العلاقة النموذجية بين الكاتب والناقد .

وانه لأمر بدهي ومبتذل كذلك ، إلا انه يجب ان يكرر في كل مناسبة ، ان السبب الحاسم لهذا التشويه هو التقسيم الرأسمالي للعمل . لقد جعل هذا التقسيم من الكتاب ومن النقاد اختصاصيين ضيقين ، وانتزع منهم تلك الشمولية والعينية ، في الاهتمامات الانسانية والاجتماعية والسياسية والفنية ، اللتين ميزتا ادب النهضة والتنوير وأدب مراحل الاعداد للثورات الديمقراطية . ولقد مزق فيها الوحدة المتحركة لظاهرات الحياة وأحل محلها « مناطق » مفككة معزولة بعضها عن بعض ومؤطرة بمقاييس تعسفية (فن ، سياسة ، اقتصاد . الخ . .) وتبدو هذه المناطق للوعي اما مستمرة في انفصالها ، او متحدة في تراكيب مزورة مجردة ذاتية (عقلانية او صوفية) .

وانه بدهي اخيراً ان ينسحب كل هذا على التيار الرئيسي للتطور في العقود الأخيرة . ان الكفاح الذي شنه انسانيون كبار ضد كل هذه المظاهر

في الرأسمالية الرجعية ، هذا الكفاح، الهام جداً ايديولوجيا،وغير المجدي اجتماعياً،لم يؤكد سوى الضرورة التاريخية للتطور العام .

فالكتاب والنقاد يتحولون الى اختصاصيين موزعي العمل. الكاتب يجعل من عالمه الداخلي حرفة . وحتى ان كانت هذه الحرفة لا تفضي الى التلاؤم التام مع الحاجات اليومية لسوق الكتب الرأسمالي ، كما هي الحال مع غالبية الكتاب العظمى ، وحتى حين يمثل موقف افراد منهم ذاتياً معارضة ، تتسم بالعناد ، لهذا السوق ومطالبه ، ينشأ تضييق وتشويه لعلاقة الكاتب السابقة بالحياة، وبالتالي، وعلى نحو ضروري ، لعلاقة الكاتب بالفن .

واذ يحيل ذلك الكاتب ، المعارض فنياً بالذات، الأدب الى غاية في ذاتها ويضع قوانينه الخاصة في المقدمة تتراجع المسائل الكبرى للصياغة والقولبة التي تنجم عن الحاجة الاجتماعية الى فن عظيم، عن الحاجة الى عكس ادبي شامل وعميق للملامح العامة والدائمة لتطور الانسانية ، وتحل محلها مسائل المشغل المتعلقة بتكنيك العرض المباشر .

وكلما خطا هذا التطور خطوة الى الأمام غدت هذه المسائل اكثر مباشرة، من الناحية الحرفية ومن الناحية التكنيكية والذاتية ، وابتعدت عن قضايا الأدب العامة الموضوعية ــ اجتماعياً وفنياً ــ . ان عداء الواقع الرأسمالي للفن يقضي على الفرق الواضح في الأنواع ، ويتم هذا القضاء قبل كل شيء عن طريق خصائص مادة الحياة الجديدة التي لايستطيع أن يتغلب على أسوائها إلا أشد الكتاب وعياً في قضايا الفن الحاسمة . وهذا العداء يعرض أيضاً جملة من وسائل الاغراء الخارجية لا يصمد أمامها سوى قلة ثابتة. ان المقالات الأدبية في الصحف والاخراج المسرحي والسينمائي وطراز المجلة الصحفي الحديث ، كل هذه تعمل بوعي أو غير وعي في اتجاه نشر الفوضى في كل مفاهيم الفن الأصيل وتحطيمها . ان الكتاب الذين ينشئون ، بنفس الدافع، روايات للصحف وقطعاً سينمائية ودرامات واوبرات يفقدون

بالضرورة كل احساس بالتعبير الأصيل والصياغة المناسبة. والكتاب الذين يتركون للمخرجين والسينمائيين أمر قولبة ما صنعوه ، والكتاب الذين تعودوا تسليم هؤلاء منتجات نصف جاهزة والذين يجعلون من هذه الممارسة المعادية للفن نظرية ، ليس بوسعهم ابداً أن يقيموا علاقة داخلية حية بقضايا الفن الفعلية .

ان السخرية التاريخية في تطور الفن في الرأسمالية تتجلى في أن بعض الكتاب الذين يعارضون ، بشرف وحدة فكر ،عجلة الرأسمالية المدمرة التي لاتبالي بشيء ، يخفون الى المساعدة في انحلال شكلها نظرياً او عملياً. واذ يعربون،باقتناع عميق ومفارقة. لاتحفظ فيها،عن ذاتيتهم وحياة جوهم الروحي الخالصة ومسائل التعبير الفردية البحتة ، يريدون مواجهة « التسوية » العامة الفظة والتلاشي المتزايد للعذوبة الشعرية في الأدب البرجوازي . لكن ما يقومون به موضوعياً ، نظرياً وعملياً هو الدفن المطرد للاشكال الأدبية والاستباق « التنبئي » لتيارات الموضة الأدبية التي ستسود بعد عــدة عقود (وأحياناً بضع سنين)، وهو نوع آخر من التسوية العامة وافراغ الآثار الأدبية من محتواها .

وأسوق هنا مثلا واحداً فقط . انا . ا . بو ،الشاعر المرموق،ليس المؤسس العملي للرواية البوليسية ـ الاجرامية الحديثة ولخلق التوتر ، بمجرد حب الاستطلاع والمباغتة فحسب بل انه الرائد النظري الأول للانحلال اللاحق الغنائي ـ المزاجي للأشكال الملحمية والدرامية . ينكر « بو » في بحثه الغني بالمعلومات المفيدة « المبدأ الشعري » امكانية اثر شعري طويل : « انني أقول أن ليس ثمة قصيدة طويلة ، وأقول ان تعبير قصيدة طويلة هو ببساطة تناقض فاضح في حد الكلمة » . وفي عمله « فلسفة التأليف » يشرح زعمه هذا بقوله ان كل اثر كتابي لا يُقرأ « في جلسة » ، لا يتصف بوحدة وشمولية : « ان ما نسميه قصيدة طويلة ليس في الواقع سوى تتابع قصائد اقصر أي تأثيرات شعرية قصيرة » .

ان كل انسان يفهم مطامح بو الخلصة فنياً والتي تتطلع ذاتياً الى فن راق، هذه المطامح التي تجد تجليها في هذه النظرية : الرفض المشروع جداً فنيـاً للملاحم الاكاديمية المزيفة الضحلة ولانتـاج الروايات « المفبرك » . لكن بما ان هذا الاحتجاج يرتفع من الزاوية الضيقة الذاتية لمسائل الانطباع والتعبير المحضة ، وبما أنه لايرتقع فوق دقائق المشغل الفنية التي تدرك بوهافة نظر (تهمل علاقة الشعب الفعلية بالفن الأصيل كما تهمل علاقاته الموضوعية بحياة المجتمع) فان بو يصبح هنا الرائد النظري فقط لنزعة انطباعية غنائية ، تتحول بسرعة اثر مؤثرات قصيرة مباغتة محركها الجدة ، الى روتين مجدب ، مثلها في ذلك مثل الأدب الذي وجه اليه بو التهمة الذكية ـ المفارقة .

ان لهذا المثل بالنسبة لنا معنى العرَض فقط . ففي سير التطور أعلن كتاب أقل منه شأناً بكثير نظريات أشد ضحالة ، أثارت مع ممثليها لفترة قصيرة ضجة ، ثم سقطت في النسيان الذي تستحقه . لكن هذا العرَض الذي نود أن نوجه اليه انتباه القارىء يعكس وجهة نظر المشغل : التعبير والانطباع منفصلين عن المضمون وعن تلك المسائل التي جعلت جذور الأدب تضرب في حياة الشعب والتي أقامت اسس فعالية الأعمال الفنية الكبرى وشعبيتها خلال قرون بل آلاف السنين . ومما ميز الأمر أن بو يبين عدم امكانيـة القصائد الطوال ، بالذات لدى هوميروس وملتون . لاجدال في ان ثمة ملاحظات دقيقة وسديدة ، تظهر لدى طائفة من الكتاب المرموقين الذين ينتسب اليهم بو ، رغم سيطرة وجهة نظر المشغل، وتتصل بمسائل الفن الجوهرية . وفي هذه الحالات يتجاوز الكاتب الموهوب غريزياً وبصورة لاواعية الضيق الذاتي في وجهة نظر المشغل . لكن هذا الأمر لايلغي أبداً الغرض الرئيسي من هذا الفهم للفن ، بل بالعكس ، كلما كانت الملاحظات الجزئية الكثيرة اصوب اشتد اجتذاب الكتاب والنقاد الشبان والقراء الجيدين في زمانهم.

الى رؤية الجوهري هنا ، الى رؤية الطريق الصحيح للفهم الأدبي المناسب في طريقة المشغل . ان الزعم الحديث بان الفنانين وحدهم يستطيعون ان يفهموا شيئاً من الفن ، وبأن سبرغور بسيكولوجيا عملية الخلق الفردية ، وتحليل التكنيك الشخصي لكل كاتب على انفراد يؤهلان وحدهما للفهم الصحيح للفن ، ان هذا الزعم يجد جذوره النظرية في هذا التضييق في فهم الفن ، الذي جاء به فنانون اصلاون مخلصون خلال جدال مشروع ذاتياً .

ينبغي ألا يعتقد المرء ان هذا النقد ينسحب فقط على اتجاهات الفن للفن الصريحة . ولكن حتى هذا فقط يجعل نطاق مفعوله في الفن الحديث واسعاً جداً . ان مما تتصف به مرحلة الانحطاط ان اضعف الناس عداء لنظرية الفن للفن يستطيع فنياً من الناحية النظرية والناحية العملية الارتفاع فوق فهمها الضيق .

وبكلمة ، ثمة في معسكر هؤلاء الخصوم طرفان متناقضان . الطرف الأول ينبذ مع نظرية الفن للفن كل طرح للأسئلة الفنية الخاصة ويضع الأدب مباشرة في خدمة دعاية سياسية اجتماعية ، والطرف الآخر يسعى الى الحفاظ على كل « مكاسب » التطور الجديد للأدب وعلى تطويرها وبربط وفق ذلك ، على نحو ذاتي اصيل لكن ضيق فنياً وغير عضوي ، الانحلال الحديث للاشكال الادبية بغرض سياسي واجتماعي سليم في الغالب ، وبهذا يحظى في دوائر « الطليعة » الادبية باحترام ونفوذ . غير انه لايستطيع رغم نواياه المخلصة في ايجاد تأثير اجتماعي واسع أن ينفذ الى الجماهير العريضة ، مثله مثل الأدب غير السياسي الذي يشبه أدبه فنياً . ان أوبتون سنكلير يمثل الاتجاه الأول ، بنفس القوة التي يمثل فيها دوس باسوس الاتجاه الثاني .

ان الانفصال الذي لامعدى عنه في الأدب الحديث بين تقرير غريب عن الفن يثير الضجة ، بالمحتوى العاري او التوتر الخارجي ، وبين جمال غريب عن

الشعب تقوم فيه تجارب مشغلية صنعية ، ان هذا الانفصال لايمكن أن يتخطى بمثل هــذا النوع من التسييس : ان الصفة اللاشخصية ، المجردة ، في التأثيرات المضمونية البحتة لاتستطيع أن تقدم مخرجاً ، كما لاتستطيع ذلك الذاتية ، المجردة كذلك ، في الصنعة الفنيــة الشكلية التي ترتبط ارتباطاً لا عضوياً بالمحتوى غير المعالج فنياً .

وهذا يمت بصلة الى فصل صغير في الأدب الحديث ينهض ، الى ذلك ، اجتماعياً وأخلاقياً ، وبالتالي في الصفاء الانساني في فهم الفن ، عالياً فوق المتوسط العام . ان اختفاء مسائل الموضوعية الفنية التي تحدد كما سنرى نقطة تقاطع التعمق والتفاوت الجماليين والتجذر الاجتماعي للفن يحمل الى حياة الأدب بالضرورة روح الصغار الشخصي .

وانه لأمر بديهي لايحتاج الى أي تعليق ، ألا يعرف شغيل الأدب المستثمر استثماراً رأسمالياً شنيعاً والمضارب الأدبي الذي يستفيد من العداء الرأسمالي للفن سوى المصالح الخسيسة التافهة للصعود الشخصي ، « لكفاح الجميع ضد الجميع » الرأسمالي الطابع . أكثر مفارقة وأعسر على الفهم هو جو الاهتمام بالشؤون الصغيرة في عالم كتاب زماننا الموهوبين فنياً والمخلصين ذاتياً . وعلى المرء ألا ينسى هنا أن الالحاح الزائد على الخصوصية التكنيكية ــ الصنعية والشخصية ، على التجديد التكنيكي الفردي ، في وسائل التعبير واختيار المواد ، يجعل الكاتب يرتد على ذاته بضرورة داخلية . وهكذا تكتسب الشخصية الخــاصة ومميزاتها الفردية ، والخصائص الذاتية لعملية الخلق والمكاسب والصعوبات الذاتية والخصوصية الفردية في الدقائق الأسلوبية الصغيرة ، تكتسب وزناً لاتملكه موضوعياً لا في المجتمع ولا في تطور الفن ، وهو وزن لم تملكه أبداً لدى كتاب الأزمان الأسعد حظاً من الناحية الفنية .

ان هذا الوضع ينجم عن الحساسية المفرطة الدقيقة لدى كتاب موهوبين ومتمكنين ومنصرفين كلياً للفن . ان عزلتهم في حيــــاة المجتمع الرأسمالي ، التي يستطيعون أن يتجاوزوها ، في أفضل الحالات ، كمبشرين ببعض الآراء ، لا في مطامحهم الفنيــة ، هي السبب الاجتماعي لتلك الأجواء التي تصدر عنها اللحظات الحسيسة الصغيرة في حياة الأدب الحديث (نزعة ذاتية مفرطة التوتر ، وتبجح « المكتشفين » والحسد حيال « المنافسة » والعجز عن تحمل النقد ، هذا دون الكلام عن الدسائس والنميمة) . ان الاستناد اجتماعياً الى الذات، والعناية الفائقة بتربية هيئة ظهور شخصية ، وعدم الوضوح في القضايا الحاسمة الخاصة بالنظرة الى العالم ، الذي يجري تصعيده بالنزعة الذاتية الواعية المشددة ، حتى في طرح هذه القضايا من خلال نزعة عقلية متطرفة ونزعة صوفية ضبابية تنشآن عن ذلك بصورة ضرورية ، وحصر قضايا الفن البحث في تكنيك الكتابة : تلك هي الأسبـــاب الجوهرية التي تحدد علاقة الكاتب بالناقد (منظور اليها من وجهة نظر الكاتب) في الرأسمالية الحالية تحديداً خارجاً على القاعدة .

- ٢ -

ان الملاحظات السابقة قد اتسمت ، لتوخيها الوضوح في الشرح، بأحادية الجانب . ولا يمكن إيجاد الصلة الصحيحة إلا حين نتتبع التغيرات التي توجّب على نموذج الناقد التعرض لها في ذات المرحلة ولذات الأسباب الاجتماعية . حينذاك فقط يمكن أن يتبين المرء أن « الشذوذ » الذي تناولناه قبل بالبحث هو الفعل المتبادل الضروري في تغير النموذجين .

لقد بدأ النقد الأدبي كمهنة مبكراً مع نشوء التعليقات على الأعمال الأدبية في المجلات . وكان من اتخذ النقد الأدبي مهنة لا يحظى منذ البداية باهتمام من الناحية الأدبية ، وذلك على خلاف النقاد الفعليين الذين كانت هذه الفعالية بالنسبة لهم عملاً أو مطلباً داخلياً ، لا مصدر دخل (قليل) .

ان التطور الرأسمالي الذي يجعل كل الأشياء سواسية قد فعل فعله الجذري في ميدان النقد أيضاً . ان الوقائع الجوهرية معروفة بصورة عامة ، قبل كل شيء اخضاع الصحافة برمتها تقريباً لأغراض الاحتكارات الرأسمالية الكبرى ، التي جعلت كمية النقد الكبيرة ، بصورة متزايدة على الدوام ، جزءاً من جهاز الاعلانات لهذه الطغمات المالية . ولم يبدِ مقاومة في سبيل المحافظة على حرية التعبير الانتقادي عن الآراء سوى عدد قليل من المجلات الصغيرة في الغالب ذات النسخ المحدودة والوسائل المالية الضئيلة . غير أن استقلالها الفعلي قد أصبح كذلك أكثر فأكثر موضع شك . بعد أن اكتشف رأس المال تدريجياً الفن المعارض ، كموضوع مضاربة مربح ، وجدت هذه الحركات « حماتها » وقاست من الارتياب المادي والأخلاقي لمساعدة رأس المال لها .

وهكذا نشأ في كمية الانتقادات الكبيرة بغاء في الآراء يماثل بغــاء المعايشات الذي نشأ في الأدب الجميل. ان الالتباس الخطير في هذا الوضع قد تفاقم من خلال مظهر الحرية المصان في « المجالات العليا » .

لقد نشأ هذا المظهر عبر تصالب ميول مختلفة الأنواع . فمن جهة يوجد دائماً ، في الواقع الرأسمالي الحاضر ، نقاد موهوبون مثقفون لا يقبلون الرشوة ، ومن جهة ثانية تختلف المصلحة في مختلف الصحف والمجلات اختلافاً كبيراً ، وهي لا تعني دوماً أبداً ممارسة تأثير مباشر وفظ على جميع أشكال اعراب النقاد عن آرائهم . فقد وجدت وتوجد مثلاً مجلات يتألف قراؤها بمعظمهم من المثقفين، وهذه المجلات تحتاج — حتى من وجهة نظر مموليها التجارية — الى نقاد من مستوى لائق ، يستطيعون أن يعبروا عن آرائهم في الأدب والفن بحرية ، وبوسعهم حتى اجراء مناقشات عنيفة فيما بينهم حول قضايا مجالاتهم . ان هذا الوضع ، الذي يجعل رأسماليين معينين يهتمون بكل الاتجاهات في الأدب والفن الحديثين ، يقتضي أيضاً أن تبحث هذه الهيئات الدورية عن النقاد الذين يضعون أنفسهم ، بنتيجة اقتناع جمالي عميق ، في خدمة اتجاه فني معين . وكلما ارتفع مستوى اخلاص وموهبة وثقافة هؤلاء النقاد خدموا هذه المصالح خدمة أفضل .

وعلى هذا النحو تنشأ في مرحلة الرأسمالية الاحتكارية فسحة معينة حرة لاستقلال الآراء الجمالية . لكن يجب علينا أن نوجه انتباهنا الى الخصائص الفعلية لهذه الفسحة ، إذا أردنا استيعاب الوضع الفعلي للنقد وتغير نماذج الناقد في هذه المرحلة استيعاباً ملموساً .

ولذلك لا يعنينا هنا أولئك الذين يرتشون عن وعي أو بدون وعي ، ويحشون سطور النقد بما هب ودب . اننا لن نتناول بالمعالجة — كما حصل بالنسبة للكتاب — سوى ممثلي النموذج الجديد المخلصين والموهوبين . وهنا ، كما هناك ،

يؤلف جمهور الكويتيين الفاسدين وغير الموهوبين المؤخرة التي لا يمكن اسدال الستار عليها ، في مواضيع ملاحظاتنا . ذلك انه لا يمكن أن تفلت من تأثير هذه المؤخرة ، لا مكانة الناقد المعروفة في أدب الوقت الحاضر ، ولا مكانة الكاتب الأصيل في النقد الحديث : ان هذه المؤخرة تحدد لهم ، بوعي أو بدون وعي، جو التقدير الاجمالي المتبادل . وهذا يتضح أكثر حين يستخلص مما تقدم ان التناقض بين الأطراف المتناقضة هو مرئي بوضوح حقاً ، لكن الحدود ينبغي أن تتلاشى بالضرورة ، وان تكون سيالة سهلة العبور .

ان الخاصة الحاسمة في هذه الفسحة هي الاقتصار على مسائل جمالية بحتة. فالسياء الاجتماعية والسياسية للصحف والمجلات البرجوازية مرسومة بصرامة . ولكي يفسح المجال للحكم على الأدب والفن يجب أن ينظر اليها – قبلياً الى حد ما – بمعزل عن المجتمع وممارسة الكفاحات الطبقية .

ان هذا الشرط في نشر النقد ، الذي لا يصرّح به في الغالب ، يلقى على العموم من النقاد مقاومة أضعف مما يتوقع المرء . فالتطور العام للنقـــد ونظرية الأدب وتاريخه هذه كلها تتجاوب تجاوباً بعيداً مع هذا الشرط . ان « تنقيـة » النقد من وجهات النظر الاجتماعية والسياسية تتحقق عفوياً بمنطق داخلي في تطوره الخاص ، باستقلال عن الضغط الرأسمالي المباشر .

ان الاحتجاج الجمالي على عداء الحياة الرأسمالية للفن ، الذي سبق أن تعرفنا عليه ، قد يجد، في نظرية أدب زمن الانحطاط الايديولوجي ، تعبيراً أقوى وأبلغ منه في الأدب الجميل . ويسهل فهم هذا التصعيد حين نفكر ان تلك العوائق والتصحيحات في النظرية ، التي تفضي في أحسن الحالات الى انتصار الواقعية ضد مقصد الكاتب من ناحية النظرة الى العالم ، تسقط بفضل الحياة ذاتها أو على الأقل تصبح أقل فعالية . اننا لنجد في الأدب ان أكبر الكتاب بالذات في هذه المرحلة

يقفون في تصريحاتهم النظرية في الغالب ، على صعيد نظرية الفن للفن ، موقفاً أشد حزماً مما هم عليه في ممارستهم الكتابية الخاصة . وهذا الميل يفعل فعلاً أقوى أيضاً لدى النظريين الأدبيين الخالصين .

والأمر يتعلق هنا بتيار أعرض بكثير مما يقتضيه الانتماء العلني لنظرية الفن للفن . فالايضاح النظري للظاهرات الأدبية ، انطلاقاً من الأدب نفسه ، من تيارات التطور الصميمية ، من النفوذ الذي يمارسه بعض الكتاب والآثار والاتجاهات على البعض الآخر ، ودراسة الموضوعات والبواعث ووسائل التعبير الأدبية ، بغية التعرف كيف تتحرك وتتطور — مستقلة الى حد ما — ، وتحليل ظروف الحياة المتلاحقة والخصوصية الشخصية في عملية الخلق الكتابية « وبواعثها» المباشرة الخ . كمصادر لبحث أسس المسائل الأدبية : هذه المطامح وما يشبهها ،التي أبرزنا منها بضعة فحسب ، هي بدون استثناء تعبير عن أن الترابطات الفعلية مع حياة الشعب الاجتماعية قد زالت بالنسبة لنظريي ومؤرخي الأدب . ان الأدب — وهو بتعميم مبالغ فيه انعكاس مشوه على نحو كاريكاتوري لظاهرات معينة من سطح تقسيم العمل الرأسمالي — يعالج كمجال مغلق في ذاته ، وتتحكم فيه قوانينه الخاصة تماماً ، وهو لايشق طريقه الى الحياة إلا عبر أبواب صغيرة ضيقة جداً للسيرة البسيكولوجية لكل كاتب . .

طبعاً توجد أيضاً في زمن الانحطاط محاولات لإشتقاق الأدب من حياة المجتمع وتفسيره بها ، لكن حتى هنا تواجهنا ظاهرات موازية لتلك التي لاحظناها فيما سبق في المحتويات الاجتماعية للأدب الجميل في هذه المرحلة . ويصح هنا أيضاً القول ان كل خطأ وتشويه يتسنى التعبير عنه في النقد على نحو أسهل وأقل عوائق منه في الانشاء ذاته .

وينبغي علينا الآن أن نذكر بايجاز ما كان عليه علم الاجتماع في ذلك

الزمان . إننا نتحدث عن سوسيولوجيا مبتذلة . ورأينا العالم الأدبي يستوعب مفهوم هذه الظاهرة استيعاباً ضيقاً جداً : كطموح لتشويه الماركسية وجعلها سطحية . ان السوسيولوجيا المبتذلة هي في الواقع الاتجاه السائد في علم اجتماع الانحطاط البرجوازي . لقد برهن ماركس في زمانه بوضوح كيف حل علم الاقتصاد المبتذل محل علم الاقتصاد الكلاسيكي بعد انحلال مدرسة ريكاردو . ان السوسيولوجيا البرجوازية الحديثة قد نشأت في ذلك الزمان وكتتمة مباشرة له . انها تعني استقلالية « موزعة العمل » في علم الاجتماع بالمعنى الضيق للكلمة و« تحرراً » من روابط التاريخ والاقتصاد وانعطافاً نحو تجريدات شكلية فارغة من الحياة وغريبة عن الواقع . ان التطبيق المباشر ـ المجرد ، لتعميمات تخطيطية مبذولة بدون لأي (كلمات ضخمة عامة فارغة صالحة لكل موضع) ، على ظاهرات المجتمع هو الاتجاه الرئيسي في السوسيولوجيا البرجوازية من كونت الى باريتو .

وعلم الأدب « السوسيولوجي » يتميز غالباً بأن المعارف الاجتماعية تقوم فيه على مستوى منخفض ، ولذلك تغدو مخططة تخطيطاً أكثر تجريداً مما هي عليه في السوسيولوجيا العامة ، وبأن الظاهرات الأدبية التي يلزم تفسيرها تجري معالجتها معالجة مجردة ـ شكلية وجمالية معزولة تماماً ، كما هي الحال في النظرة غير السوسيولوجية الى الأدب . إن القرابة التي أثبتت غالباً بين السوسيولوجيا المبتذلة ونزعة الشكلية الجمالية ليست شيئاً خاصاً بمشوهي الماركسية . بل بالعكس فقد حملت من المعالجة البرجوازية للأدب ، في زمن الانحطاط ، الى الحركة العمالية . ويستطيع المرء أن يعاين هذا الخليط المباشر غير العضوي بين التعميم التخطيطي المجرد والنظرة الجمالية الذاتية المتطرفة الى الأعمال الأدبية ، في أتم ازدهاره، لدى كلاسيكيي هذه السوسيولوجيا ، تين اوغوبو أو نيتشه .

ان الدراسة السوسيولوجية للأدب لايمكنها أن تجد مخرجاً للنقد ، انطلاقاً

من النزعة الذاتية الضيقة للجمالية، بل هي تجذبه بالعكس جذباً أعمق الى المستنقع.
ان هذا التردد ، الذي لا يتوقف ، بين معالجة الأدب معالجة مضمونية مجردة (اجتماعية أوسياسية مجردة) وبين معالجته معالجة ذاتية شكلية ، يمثل حركة كاذبة لاتطوراً خصباً. وخلال ذلك تتعاظم لامبدئية النقد، ذلك أن الطرفين يفتحان الباب لتوجيه النقد توجيهاً غيرمباشرحاذقاً ، من خلال أسياد المال الرأسماليين في الصحافة .

أولاً — يمكن على هذا المنوال — عبر جسر من التوافقات السطحية ، وهي سطحية لأنها سياسية مجردة — جر نقاد مقتنعين اقتناعاً مخلصاً الى خدمة الاحتكارات الرأسمالية .

ثانياً — لاتتمتع هذه الآراء المجردة الاجتماعية السياسية بأية قدرة فعليةعلى المقاومة في أوقات الأزمات الكبرى في الحياة الاجتماعية (لنتذكر هنا قضية دريفوس وقضية الحرب) .

ثالثاً — وهذه هي النقطة الأهم في موضوعنا الذي نعالجه ، ان هذا الفهم المجتمع لايستطيع أن يقدم للناقد أي دليل موضوعي للحكم على وجود أو فقدان القيمة الجمالية في الظاهرات الأدبية .

إن الناقد ، إما أن يعمد الى تقييم الأدب ببساطة حسب محتواه السياسي العاري ويمر بجوهره الجمالي مروراً عابراً دون أن يعيره انتباهاً . (وهذا النوع من النقد ، هذا التوحيد الأعمى بين نظرة المؤلفين السياسية ومدلولها الأدبي قد أعاق ، على الأخص ، التطور الفني للأدب الديمقراطي — والراديكالي والثوري البروليتاري في المرحلة الامبريالية اعاقة ثقيلة، وصرفه عن التعمق من الناحيةالفنية وناحية النظرة الى العالم ، ونمى فيه الرضى الذاتي الانعـــزالي بالمستوى الموجود المنخفض ، في الغالب ، جمالياً وفكرياً) .

وإما أن تنشأ لديه ثنائية —متعددة الأشكال جداً من الناحية العينية—في

وجهات النظر : السلطة السياسية والقيمة الفنيــــة تنفصل احداهما عن الأخرى انفصالاً حاداً . وتنشأ مثل هذه التخطيطات في الحكم : « انه غير سياسي فعلاً ، متخلف من الناحية السياسية ـ لكن اية معلمية ... » و « ناقص فعلاً فنياً ـ لكن المحتوى ، الاتجاه الفكري ، يجعل منه عملاً ذا اهمية فائقة الرقي » . وهكذا نصل الى حكم لا مبدئي فنياً ، حكم يتلاءم مع الموجة السياسية ، والى تعظيم اعمى (او استهانة عمياء) للظاهرات الأدبية المعاصرة . ان لحظات النظرة الرجعية الى العالم التي ترتدي قالباً فنياً لا ترى ولا تنتقد ، وتستطيع ، لان النقد لم يتحقق منها ــ غالباً رغم التقيم السياسي المضموني الصحيح للمغزى ــ ان تنفذ الى النظرة التقدمية الى العالم والى الفن التقدمي : فينشأ استسلام جمـــالي حيال تيارات الموضة في الرأسمالية المنحدرة ، وتنشأ ، كوجه معاكس ضروري ، استهانة بالشخصيات المرموقة ، وذلك بالذات لأن هذه الثنائية « الطليعية » المثيرة للاهتمام والمركبة من المضمون السياسي والشكل الأدبي غير موجودة لديهم .

وعندما يحاول بعض النقاد المعاصرين الذين يطمعون الى التماسك المنطقي ان يحذفوا هذه الثنائية فكرياً تنشأ في غالب الأحيان نزعة انتقائية : ان المبادىء التكنيكية لتيارات موضة معينة ترتبط ارتباطاً ذكياً ــ سطحياً بنتف افكار الفلسفة السائدة ، وترتفع الظواهر اليومية العـابرة للتكنيك الأدبي الى مبادىء اساسية للفن .

وهكذا نصل الى عيب حاسم في النقد البرجوازي الحديث : انه لا تاريخي. وسيان الأمر هنا اذا ظهر هذا النقص كنزعة تاريخية معروفة صراحة او كنزعـة تاريخية مزيفة ومصطنعة بذكاء .

لقد بينا في سياق الأفكار الأخير اسلوب ظهور هذا الميل في النقد «الطليعي» ، ومن المهم ان نعرف ان الأسس الاجتماعية والمتعلقة بالنظرة الى العالم والجمالية في المعسكرات المتصارعة بعنف جمالياً متقاربة فيما بينها ــ نحن نتكلم هنا عن النقـاد المخلصين الموهوبين .

ونحن نعني بذلك المبالغة المجردة المنعزلة الوحيدة الجانب في تقدير العنصر الجديد في تطور الفن . من المفهوم ان كفاح الجديد ضد القديم هو لحظة حاسمة في حركة الواقع الديالكتيكية. ولذلك يجب ان يكون بحثه ، أي توجه العلم الى المميزات الفعلية والجوهرية للجديد الناشيء ، بالضرورة في مركز تاريخ الأدب والنقد الأدبي ايضاً . ان اللحظات الجوهرية في الجديد فعلاً ، في التقدمي حقاً ، لا يمكن التعرف عليها الا بمعرفة مجمل الحركة وباكتشاف مطامحها السائدة فعلاً . وفي الواقع تتشابك ، بلا انقطاع ، الاتجاهات والظاهرات الأشد اختلافاً التي لا تدرك جدتها الجوهرية ابداً من خلال المميزات الخارجية لما هو مثير للانتباه ، او لما هو مفاجيء .

ان التحريفية في الاشتراكية الديمقراطية قبل الحرب قد تقدمت بمطلب جلب شيء جديد ، في مقابل الماركسية « الهرمة » . وفي الواقع فقد كان التمسك « الارثوذكسي » بالماركسية حيال التجديدات الكائنة المحدثة والماحية (وفي النزعة النقابية البرجوازية ــ الذرائعية) المبدأ التقدمي فعلاً . ان الشيء الجديد جدة أصيلة ظهر اولاً حين بحث لينين على اساس الماركسية « القديمة » اللحظات الاقتصادية والسياسية والثقافية الجديدة الناشئة ، واشتق منها الظاهرات الجديدة في حركة العمال الثورية ، وفي تفتح الثورة الديمقراطية والبروليتارية .

وفي المسائل الأدبية ايضاً بالذات لا يستطيع سوى العينية التاريخية ان يقدم مرتكزاً للتوجه الصحيح نحو الجديد التقدمي فعلاً . غير أن هذه العينية التاريخية تضيع في تاريخ الأدب الأكاديمي ، كما تضيع في النقد «الطليعي». فالنزعة الجمالية Asthetizismus والسوسيولوجيا المبتذلة (بالمعنى الواسع كما فهمناها فيما تقدم) تساعدان على السواء في تدميرها . ان النزعة الاكاديمية تنفي عن الأدب الكلاسيكي شعبيته وتقدميته وارتباط مسائله الجمالية بأعمق قضايا الحياة الاجتماعية

وبالماضي القومي والحاضر والمستقبل ،وتصنع على هذا الأساس تخطيطات مجردة من الكلاسيكيين ، وتعزل العناصر الاكثر خارجية في اسلوبهم في التعبير «مثلاً الصحة» واجزاء عناصر مضمونهم المفرغة ــ المجردة كذلك («فن خالص»، «الارتفاع» على الانتساب الاجتماعي ، « نزعة محافظة ») ، وتقدم الكلاسيكيين على هذا المنوال كفزاعة ضد كل تقدم فعلي في الفن .

وبقدر ماهو مشروع الاحتجاج ضد كاريكاتور الكلاسيك الناشيء على هذا النحو ، ضد خنق كل تنفّس للجديد ، يتعذر على النقاد الطليعيين السمو مبدئياً على طريقة النزعة الاكاديمية المجردة المشوهة اللاتاريخية . انهم يجترحون تشويهاً مجرداً كذلك للتطور ، ولكن باشارات مقلوبة : فكما تتحول جثة الكلاسيك المومياتية بالنسبة لتاريخ الأدب الاكاديمي الى صنم ، كذلك تصبح نظرية الطليعة شعار الجديد . وكما لايعرف أولئك لا حاضراً ولا مستقبلاً للفن ، كذلك لايعرف هؤلاء أي ماض له . ويتم اليوم بالذات ، مع احدث مكتسبات تكنيك الكتابة ، « انقلاب » ، « ثورة في الأدب » . ان كل ماهو قديم يجب ان يرمى في سلة المهملات .

ان الصفة اللاتاريخية للطرفين المتناقضين تغدو واضحة هناك بالذات ، حيث يقيمان اساس نظرتهما « تاريخياً » . وبما له دلالته هنا الجامع المنهجي المشترك للمتصارعين بعنف .

اولاً : ينفصل الأدب دوماً عن مجموع تطور المجتمع ، أو على احسن حال ، يرتبط به بمقولات لا تاريخية مجردة جداً (بيئة ، مناخ ، الى المفاهيم السوسيولوجية المبتذلة حول الطبقة والأمة) .

ثانياً : تتقطع استمرارية مجمل التطور ــ التي هي فعلاً متناقضة ومحتوية على قفزات ــ . منهجياً ويؤدي الى ذات الشيء القول : «بموت غوته انتهى الفن الحقيقي»

أو القول ، : مع النزعة الطبيعية (أو الانطباعية أو التعبيرية أو السريالية) بـدأ فن جديد تماماً . »

ان التأكيد المجرد ــ الوحيد الجانب للفرق فقط ، أو تحديد صفات مرحلة تطور جديدة بكلمات : « إنها شيء يختلف تماماً عما سبقها » ، بدون الاهتمام بالديالكتيك الحي للكفاح بين القديم والجديد ، في مختلف أنواع الأشكال ، عند حذف القديم ، يمر حتماً مروراً عابراً لامبالياً بالجديد جوهرياً وبالحاسم تاريخياً ، ويرفع الملامح الخارجية (التكنيكية ــ البسيكولوجية) الى مستوى مقولات مركزية .

ثالثاً : تتكشف الصفة اللاتاريخية اللااجتماعية لهذين الطرفين المتناقضين بسبب أن « مقولاتها » المركزية هي في الغالب صفات بيولوجية ــ نفسية منفوخة ومضخمة ، يتم تعميمها تجريدياً شكلياً . إنها تستند من ناحية المضمون الى ظاهرات سطحية للرأسمالية المنحدرة ، مقبولة بصورة غير نقدية . ان هذا الملمح الانتروبولوجي البسيط يجد تعبيراً عنه في النزعة الأكاديمية ، « كشيخوخة » ، « كاجهاد » ، « كاستنفاذ » ، في حين أن « النزعة الطليعية » تستخدم غالباً مقولات مثل « حق الشباب » وضرورة « الإثارات الجديدة » . طبعاً يجري هذا ، في الغالب ، فقط لأن نظريين كثيرين « للجديد الراديكالي » يستمدون حججهم كذلك من العمر البيولوجي ــ النفسي المزيف للثقافة الراهنة . ويكفي أن نتذكر الخوف الشامل ، كأساس في الفن « المجرد » ، مقابل « الاحساس الحسي » لدى فورنغر ، فيلسوف فن التعبيرية ، أو نظريات شبنغلر التي لاتزال تتمتع بنفوذ كبير .

وحين ينظر المرء الى هذه النزعة البسيكولوجية المزيفة ، من جهة وواقع نشوئها لا من جهة خطئها الموضوعي ، يغدو الأساس المنهجي المشترك للطرفين أشد وضوحاً . ان البلادة والتنبه المفرط ، واللامبالاة المملة ، وملاحقة المثيرات الجديدة بدون كلل ، والروتين العقيم لليومي المعتاد ، والخوف المرعب من قوى الاقتصاد

المنفلتة من عقالها والعصية على الحساب : كل هذه الاجواء وما يماثلها تنشــأ على ارض الرأسمالية الاحتكارية نفسها ، وتنمو معاً او بالتناوب في قلب الناس ذاتهم. ان تغير هذه الظاهرات النموذجية ، المتجانسة الشكل في جوهرها، هذا التغير الذي يبدو في الظاهر و كأنه غير محدود ، ليس سوى تعبير عن ان التركيب الطبقي المعقد ، وحالات التبدل المفاجئة في الصراع الطبقي ، تبعث في الافراد المختلفين أساليب مختلفة لظهور هذه التيارات الأساسية .

يتضح من كل ماتقدم ان مقاومة نقــاد وعلماء الادب الايديولوجية في زماننا ــ مهما حسنت ارادتهم وصفا اعتقادهم ــ لابد ان تتســم عموماً بالضعف والذبذبة الشديدة ازاء اماني سياسة طبقتهم العامة . وتحت عبء الضغط المتزايد باستمرار ، وشروط الامكانية المحطمة من قبلهم لتقييم الأدب، على الأقل من الناحية الجمالية الموضوعية ، تنشأ بالضرورة فوضى في الآراء ، وكفاح الجميع ضد الجميع وسديم ايديولوجي يرجع أساسه الاولي العميق ــ وهذا مايجب ان يكرر دائماً الى الانتشــار العام للرأسمــالية والى الافساد الرأسمــالي لجمهور الأدباء والنقــاد الكبير .

كيف يمكن ان تكون العلاقة بين الكاتب والناقد سوية في هذه الاوضاع الاجتماعية والايديولوجية ؟ ان كلا من الجانبين مع استثناءات قليلة مشـروطة شخصياً يرى الى جمهور المعسكر الآخر كأعداء أقل قيمة . ان النقد «الجيد» بالنسبة للكاتب عامة هو ذلك النقد الذي يثني عليه او يضع خصمه في الحضيض . والنقد « السيء » هو ذاك الذي يوجه له اللوم او يشجع خصمه . اما بالنسبة للناقد فان كمية الأدب تغدو واجباً يومياً مملاً ، عليه ان يمحصها بجهد وضنك . ان فقدان الاتجاه النظري ، والضغط السياسي والمهني الذي يمارســه الممول الرأسمالي ، والروتين المتعاظم ، والولع بالمثيرات ، والمنافسة التي تهدد المرء يومياً بالانحدار

الاقتصادي والاخلاقي وغيرها تقضي الى تشكيل عصابات لامبدأ لها ، ينظر كل واحد فيها الى المستوى الجمالي والاخلاقي للآخرين ، في الغالب على حق ، نظرة قلة تقدير . (ان الاستثناءات القليلة بين الكتاب والنقـــاد لاتغير طابع مجمل الأدب) . كيف تبدو اذن العلاقة بين الكتاب والنقاد في العالم الرأسمالي الراهن؟ لقد سبق لهاينه منذ زمن بعيد ان عبّر عن ذلك، بروح تنبؤية سباقة، دون ان يفكر مباشرة بالكتاب والنقاد :

« نادراً مافهمتموني
ونادراً مافهمتكم
أما عندما نسقط في الوحل
فعندها نتفاهم فوراً »

- ٣ -

لنعد الآن الى نموذج الكاتب المرموق قبل السيطرة العامة للتقسيم الرأسمالي للعمل . اول مايخطر في الذهن ان الأغلبية العظمى لهؤلاء الكتاب تحتل بذات الوقت مكانة هامة في تاريخ علم الجمال والنقد . ولانريد في البداية ان نتكلم عن الحالات المعروفة العامة مثل ديدرو او لسنغ وغوته او شللر وبوشكين او غوركي .

لننظر الى كتاب كبار لم يكتبوا نقداً بالمعنى المباشر للكلمة ، ماهي محادثات هملت مع الممثلين ومنولوج هيكوبا الذي تلاها (دون الاساءة الى معناه الدرامي الأدبي) ان لم تكن مساهمة عميقة الى حد فائق وأساسية نظرياً في علم جمال الدراما ، بل فوق ذلك، عند التعميم، مساهمة في بحث علاقة الفن بالواقع؟ يمكننا أن نتوغل في التاريخ الى ماهو ابعد : مشهد صراع اخيلوس واوروبيدس الكبير في « ضفادع » اريستوفانس — ألا يحتوي على تحليل ، ينم عن حدة نظر، لكل الاسباب الاجتماعية والأخلاقية والجمالية للانحلال الذاتي في المأساة اليونانية حتى نهاية المرحلة المأسوية ؟ (ومرة اخرى دون الاساءة الى التأثير الهزلي المباشر فيها) .

يمكن الاكثار من هذه الأمثلة ، في النقد الأدبي المصاغ صياغة انشائية أدبية ، اكثاراً لاحد له . فمن احاديث هملت في رواية « وهلهمايستر » الى بلزاك وتولستوي وغوركي تمتد سلسلة متواصلة من تلك الذرى الممثلة للوحدة العضوية

بين الصياغة المتقنة والعمق النظري . واذا اردنا ان نفهم فعلاً نموذج الكاتب « القديم » فيجب علينا ان نؤكد بقوة واستمرار على ذلك . ان العظمة الأدبية في شخصيات الأدب ، هذه التي طبعت عصرها بطابعها ، ترتبط ارتباطاً عميقاً بمستواها الراقي في مجال النظرة الى العالم . وهي ما استطاعت فعلاً ان تغدو مرآة شاملة للواقع ، وان تفهم عصرها فهماً محيطاً ، وتجيد صياغته ، الا لأنها محصت كل القضايا الكبرى في ثقافة زمانها .

من وجهة النظر هذه لا يمثل التفكير الأصيل والعميق في مسائل الأدب والفن سوى جزء من هذه السيطرة الفكرية على الواقع ، كشرط لاستعادته استعادة أدبية صادقة ومناسبة . ان افقار الحياة المعاشة، الذي نلمسه لدى الكتاب المتأخرين « موزعي العمل » ، والتضيق والضمور في العمل الفكري الأصيل وفي النظرة العميقة والشاملة الى العالم ، التي لا تكتسب الا بجهد مستقل، (وهذا يتحتم ان يتم بالارتباط الوثيق جداً بذلك) . ان ظاهرات الافقار والتضيق والضمور هذه تعبر عن ذاتها في مستوى عرض الشخصيات الأدبية . لقد ابرز بول لافارغ ابرازاً حاداً هذا الميل في التطور ، بالمقارنة بين بلزاك وزولا . ومع ذلك يبقى زولا كمفكر وكمنشىء عملاقاً ، بالمقارنة مع اغلب من جاء بعده في المرحلة الامبريالية . ان الأدب والفن ، كحادثتين اجتماعيتين هامتين جداً ، قد دُرسا من قبل اكابر كتاب الماضي في علاقتها المتبادلة الحية بوجود الناس الاجتماعي والاخلاقي . ان معرفتها بعمق تؤلف أحد أسس صياغة الانسان صياغة عميقة شاملة . غير ان هذه المعارف لم تكتسب في الادب القديم لهذه الغاية خصوصاً . فأن يقوم كاتب بدراسة فرع علمي فقط، لأنه يحتاج الى معارف من هذا النوع، في عمل ينوي ان يكتبه ، فهذا « مكسب » من مكاسب عصرنا . ان الكاتب القديم يمتح مواده من خزائن الحياة الغنية الكبير . والجزئيات فقط هي التي كان يتوجب عليه ان يضيفها ، متمماً ، عند التحضير الملموس لأعمال معينة .

لكن هذا يعني ان الاتجاه وبالتالي محتوى وحجم المعرفة المكتسبة كانت بالأساس شيئاً آخر . لقد كان اهتمام الكتاب القدماء ينصب على الدراسة الفعلية للمواضيع ذاتها . ومن هنا الميل الى اتساع المعارف وبعدها وعمقها .

اما الكتاب الذين ينصرفون بعكس ذلك الى فرع علمي ، كيما يكتبوا حوله ، وتشغل اهتمامهم تلك اللحظات فحسب التي تمت بصلة مباشرة الى الموضوع المحدد ، فهم مدفوعون الى القبول بمعارف أحادية الجانب غير كاملة وسطحية .

في عرضنا حتى الآن ، لم يلعب الادب ، كموضوع لطموح الكتاب القدماء الى البحث ، دوراً مفضلاً . ولهذا ينبغي علينا ان نشرع الآن بتناول هذه النقطة ، لأنها بالذات تدل بوضوح ، كيف ان المعرفة الجدية الموضوعية الواقعية للمسائل الجمالية ترتبط عبر كتاب مرموقين ارتباطاً عضوياً وضرورياً بأسلوب ابداعهم الحر. ان شخصيات مثل هاملت او ولهلم مايستر ما استطاعت ان تكتسب شمولاً وعمقاً أدبيين فعليين إلا لأن مبدعيها قد سيطروا على كل المسائل التي حركتهم، ولأنهم كانوا قادرين على ان يرسموا، لاسيماءها البيولوجية والبسيكولوجية والاجتماعية والاخلاقية فحسب ، بل سيماءها الفكرية ايضاً بملامحها الواضحة الدقيقة. ان بلزاك في عرضه لفرنهوفر او غامبارا قد سيطر سيطرة راسخة على مسائل الفن ، كما سيطر على مسائل تجارة النقد في عرضه لغوبسك او نوسنجن . ان وحدة شخصية الكاتب الكبير مع الناقد الكبير، ليست بالنسبة لمغزى الأعمال، ولبروز ملامح الشخصيات، سوى مسألة جزئية : جزء من لحظة السمو العام في النظرة الى العالم .

لكن هذا الترابط ينعكس ايضاً في كل التحديدات، حين نتناول الفعالية النقدية بالمعنى الدقيق الضيق للكلمة . كما نجدها في اعمال ديدرو او لسنغ او غوته او شللر . وقبل كل شيء يتوارد الى ذهننا هنا الأساس ذو النزعـــة الشمولية

والطموح الجارف الى الموضوعية . ولا نحتاج حول النقطة الأولى الى كلام كثير . لقد كان ديدرو وشللر مفكرين لعبا في تاريخ الفلسفة دوراً هاماً . ودور غوتـه كسباق لداروين معروف، كما هو معروف دور لسنغ كسباق للنقد العلمي الحديث للتوراة . ان هؤلاء الأدباء النقاد لم يكونوا ولا لحظة في حياتهم مجرد اختصاصيين في الأدب .

لقد كان الأدب يتصل عندهم اتصالاً واسعاً بكل المسائل الحاسمة في الحياة الاجتماعية والثقافة الانسانية في عصرهم . وعن هذه الصلات نشأ طرحهم الخاص للمسائل الجمالية : لقد كانوا يهدفون الى سبر غور ماهية الفن وماهية اللحظات الجزئية الفنية الملموسة والخاصة ، في ترابطها مع المسائل الأشد إلحاحاً وحسماً ، التي نشب حولها الصراع في حياة شعبهم الاجتماعية والثقافية في ذلك الحين .

ان الطموح الى الموضوعية أصعب على الفهم بالنسبة لعـــادات تفكيرنا الحالية . ولعله من المفيد ، من أجل استيعاب هذا الطموح في كل حزمه ومداه ، أن تتناول في البداية ممثلي ذلك النموذج الذين لم يكتبوا من الناحية الشكلية أعمالاً نقدية خاصة، والذين نشأت آراؤهم حول الأدب خلال الدفاع عن ابداعهم الخاص، وفي محاولات تفهم ممارستهم الكتابية الخاصة. لننظر من وجهة النظر هذه الى مقدمات ومقالات كورنيي وراسين أو الفيري أو بيان مانتزوني ضد المأساة الكلاسيكية والى الملاحظات المتناثرة في روايات فلدينغ واشارات بوشكين ، بل حتى — كيا نتكلم عن كتاب فترة الانتقال — الى مذكرات هيبل ورسائل غوتفريد كللر ودراسات اوتولودفيغ الدرامية والملحمية .

ان نقطة الانطلاق هي طبعاً ، في كل مكان ، الابداع الخاص . وهـذا مفهوم وحسن ، ذلك أن التعرف الصميمي على المسائل الداخلية الأشد عمقاً للفعالية الانشائية يعطي هذه الملاحظات غنى في الطرح الملموس للمسائل وفي الحلول لا يمكن

توفره على أساس آخر . لكن الابداع الخاص لا يؤلف إلا نقطة الانطلاق أو القاعدة العريضة للمعايشات والمعارف الفنية . فكل هذه الكتابات (مهما كانت متباينة ومتصارعة فيما بينها) تتجه نحو الموضوعية . انها تضع - بمحتويات وميول في النظرة الى العالم وطرق مختلفة جداً - السؤال التالي على الدوام : ماهو الصحيح موضوعياً في مطامحي الفنية ؟ كيف يصب هذا ، الذي أتمنى ككاتب أن أبلغه بعمق ، في القانونية الموضوعية للأشكال الفنية ؟ وكيف أوفق بين ذاتيتي وفرديتي الأدبية وبين متطلبات الفن الموضوعية والتيارات الاجتماعية الموضوعية التي تتمخض في قلب الشعب عن تعبير عفوي مليء بالأشواق ؟

ان هذا الاتجاه الى الموضوعية المفعم بدم حياة وفن غنيين بالتجارب يميز الفعالية النقدية للكتاب المرموقين قبل الانضواء تحت التقسيم الرأسمالي للعمل وبعده تمييزاً حاداً .

ان مانتزوني ينطلق أيضاً من المسائل الخاصة لممارسته الأدبية الخاصة، مثله في ذلك مثل فلوبير (كي نسمي أعمق مفكر وأكبر كاتب في الاتجاه الجديد) . فالأمر بالنسبة للاثنين هو ادراك ماهية المسائل الخاصة التي يطرحها وضع العالم الجديد ، الذي يعيشان ويفعلان فيه ، ازاء ابداعها ، وادراك كيف سيكون بمقدورهما فردياً أن يستعدا للحل المناسب فكرياً وأدبياً .

لكن عن هذا الطرح الذاتي للمسألة الذي يصدر مباشرة عن الصعوبات الفردية للممارسة الخاصة تنشأ لدى مانتزوني فوراً المسألة الموضوعيـــة الكبرى : نتيجة الحاجات الايديولوجية ، لمرحلة مابعد الثورة الفرنسية وما بعد نابليون ، نما حس التاريخ نمواً متصاعداً، كما نما دافع صياغة النزعة التاريخية في الأدب. ان شوق الشعب الايطالي الى الوحدة القومية ، الذي شب بشكل عاصف في ذلك الزمان، كان يتطلب العرض الدرامي للانعطافات المأسوية الكبرى في ماضيه ، كما يفهم

عبر ديالكتيكها ، الأسباب الاجتماعية والانسانية الأعمق للتجزئة القومية والسقوط في دويلات صغيرة ، وكيما يستمد من الدروس المأسوية في الماضي القومي المعرفة والقوة في سبيل الكفاح من اجل مستقبل الشعب الايطالي .

ان مانتزوني قد ادرك ان الشكل الدرامي ، كما تطور لدى الشعوب الرومانية من كورنيي حتى الفييري اضيق وأكثر تجريداً من ان يستطيع عرض هذا التطلع التاريخي الجديد ، في مصائر إنسانية اصيلة ، عرضاً ادبياً كامل الأبعاد. لذلك اعلن الكفاح النظري ضد المأساة الكلاسيكية . ان مسألة الشكل قد نجمت ، كما نرى ، عن صراع مانتزوني الفردي الخلاق . غير أنها ارتدت خلال دراساته معنى موضوعياً اجتماعياً وجمالياً . اذ من الواضح ان نقد صياغة الانسان والحبكة والنزعة التاريخية في المأساة الكلاسيكية ينطوي لدى مانتزوني على الطموح الى قياس ما تم بلوغه على المثل الأعلى الموضوعي لمأساة عريضة وعميقة وشعبية ومتسمة بالتنبه القومي .

اما تأملات فلوبير الجمالية فتسلك مسلكاً معارضاً تماماً . انها اعترافات ذاتية ـ مأسوية متوغلة في العمق ، جمالياً واجتماعياً ، حول كفاح كاتب مرموق ضد اسواء المجتمع الرأسمالي ، في سبيل الفن ، حول القبح الجمالي والاخلاقي في الحياة البرجوازية ، حول العزلة المحتمة للفنان المستقل المخلص في الرأسمالية المتطورة. ونحن لانريد ابداً التقليل من شأن المعنى الموضوعي لهذه الاعترافات . فاذا أراد المرء ان يدرك فعلاً المسائل الاجتماعية والنفسية والأخلاقية للحياة الفنية الحديثة فلن يجد وثيقة لمعرفتها أهم من رسائل ـ اعترافات فلوبير هذه ، المليئة بالتأملات والملاحظات الناعمة ، حول لحظات جزئية في عملية الخلق ، وحول صعوبات مسائل العرض التكنيكية الجزئية ، وحول اللغة وإيقاع النثر والصور ، وحول اسلوب بعض الكتاب . لكن الاتجاه الأساسي ، او الطريقة

الحاسمة ، يبقى مع ذلك ذاتي النزعة . وهذا يقفز الى الذهن هناك حيث يتناول فلوبير المسائل الموضوعية الكبرى التي تحدد إبداعه . وتظل اعترافاته من الناحية الاجتماعية اتهامات مرة ساخرة حول عزلة الكاتب في الرأسمالية المعاصرة ، هذه الاتهامات التي لم ترتفع الى اكثر من مفارقات فوضوية — مليئة بالخصـــوبة الفكرية .وسيخطر ببال كل قارىء انتقادي لهذه الرسائل الغنية بمحتواها والحافزة على التفكير انه لم تبلغ ولا ملاحظة جمالية واحدة مستوى القضايا المبدئية للأدب. فكيف تتغير الحبكة وصياغة الانسان وبناء الرواية الحديثة ومادتها في الصراع مع أسواء مادة الحياة الجديدة وامكانيات التأثير الجديدة ، وما هي المسائل المبدئية في الفن الملحمي التي تظهر فيها ، وكيف تغيّر محاولات الحل لدى فلوبير قوانين الفن الملحمي السابق ، والى أي حد تبقى هذه المحاولات ذاتية او تدل على اتجاهات موضوعية جديدة في الفن ، على كل هذه الاسئلة لا نجد في اعترافات فلوبير أي جواب بل ولا محاولة لطرح واضح مبدئي . ومما يلفت النظر ، ومما يميّز ، انه حين قامت بعد نشر «سالامبو» ، مجادلة بين سانت بوف وفلوبير طرح الناقد، الذي لا يعد في القضايا الجمالية الأساسية عميقاً جداً ،مسائل الرواية التاريخية،على نحو اكثر مبدئية وجذرية بكثير من الروائي الكبير ، الذي ظل جوابه منحصراً في إطار ملاحظات المشغل ذات النزعة الذاتية التكنيكية .

ونقطة انطلاق شللر في دراسته « حول الأدب الساذج والعاطفي » كانت كذلك ذاتية بل مردية . وانه لأمر معروف ، في تاريخ الأدب الألماني، ان تقابل النموذجين يجد جذره في تعارض شخصيتي غوته وشللر الادبيتين ، وان شللر قد كتب هذا المقال كي يعلل نظرياً مشروعية اسلوبه في الابداع الى جانب اسلوب غوته . ولكن الى اين يفضي هذا الطرح للمسألة الذي يصدر عن اعماق شخصية شللر الأشد فردية ؟ ان هذا الطرح يجـــد حلّه في نظرية حول ماهية الفن الحديث

المتعارضة مع الفن القديم ، في نظرية تسنى لها أن تسمو بأهم الفروق في مسائل الأدب الحاسمة بين الفن القديم والحديث الى مستوى مفاهيم جمالية ، وان تفسر بعد ذلك التعارضات الجمالية بالتعارض بين المجتمع القديم والمجتمع الحديث ، وبالاختلاف الناجم عن ذلك في سلوك الانسان القديم والحديث ازاء مسائل الحياة . ان نقطة انطلاق شللر كانت اذن مسألة حياتية شخصية . اما الجواب فكان موجز فلسفة تاريخية للفن ، أحل في علم الجمال انعطافاً جديداً ، اصبح السابق المباشر لعمل هيغل النظري التاريخي ــ المنسق الكبير .

ومما يميز هذه الجهود الانتقادية التي قام بها كتاب مرموقون - مهما كانوا متباينين فيما بينهم ــ هو الرباط الداخلي بين الحاجة الاجتماعية للفن وأرقى مسائل الشكل ، بين العملية الفنية في كل مسائل الفن الخاصة والقوانين العامة للشكل الأدبي . ولذلك لا غرابة في ان تلتقي اغلب الملاحظات الانتقادية للكتاب النقاد حول مسائل الانواع الادبية Genres . ان نظرية الأنواع هي الى حد ما مجال متوسط بين التعميات الفلسفية للمسائل الأخيرة في علم الجمال وجهود الكتاب الذاتية للصياغة التامة لكل عمل من أعمالهم . ان نظرية الأنواع هي مجال الموضوعية والمعايير الموضوعية بالنسبة لكل عمل على حدة وبالنسبة لعملية الخلق الفردية لدى كل كاتب بمفرده .

ولذلك كان مما يميز الكاتب ، الذي يمعن التفكير في فنه ، موقفه إزاء هذه العقدة . ان الاستلام الايديولوجي امام أسواء الرأسمالية ينعكس في الفن كنزعة عدمية ازاء مسألة الأنواع : فوضى الحياة في الظاهرات السطحية في الرأسمالية ، صنمية العلاقات الانسانية ، غياب التأثير الحاسم للاستقبالية الاجتماعية على اشكال الانتاج ــ لم تعد أغلبية الكتاب المعاصرين تشن الكفاح ضد هذه الميول بل اخذت تقبلها (وان صرّت على الاسنان) كما تعطي لهم مباشرة . بل ان ثمة من

يعتبر أن حتى اساليب الظهور الجديدة للا إنسانية المتعاظمة في الحياة الرأسمالية هي بمثابة « إثارات أصيلة » يمكن ان تؤلف اساساً لفن « جديد راديكالي ». وهكذا يسرعون ، أحياناً بوعي وأحياناً بدون وعي ، الانحلال اللاحق للأشكال الأدبية وطمس الأنواع .

وهنا تجد غربة الكاتب البرجوازي الحديث عن الشعب واحتقاره للقارىء الخارج من الشعب تعبيراً واضحاً عنها . وهنا أيضاً يلتقي قطبا السلوك المتطرفان في نسب واحد اجتماعياً . ذلك انه سواء أكان الكاتب لا يفكر أبداً بالأداء الفني لمضامينه ويعتمد ببساطة على فعل المحتوى العاري (وقد يضارب على تأثيرات توتر منخفضة الشأن) ، او كان يوجه اهتمامه فقط للجزئيات الصغيرة في النعومة اللغوية وللتجديدات التكنيكية : ففي اسلوبي التصرف هذين المتعارضين في الظاهر تعارضاً كلياً تتجلى نزعة عدمية اجتماعية فنية ازاء القدرة على الحكم الجمالي لدى الشعب . وهذه تظهر طبعاً بأشكال مختلفة جـــداً : من نزعة تنسك ادبي متعصبة تبشيرية الى المضاربة السفهية الماجنة والى ريبية عالم الجمال الذي ينكر على ما يسمى بالمطلعين ، ناهيك عن الشعب ، القدرة على فهم تأثيرات مشغلة التي تنم عن كثير من الذكاء الحاذق والبراعة .

إن الاهتمام الكثيف الذي يوليه الكتاب ـــ النقاد الكبار لمسائل الأنواع تقتضي ، بالتعارض الحاد مع ذلك ، الايمان بالنفوذ الدائم للفن العظيم على الشعب . ومن هنا يتأتى الحرص ، حيال القارىء القادر على الحكم في الحاضر والمستقبل ، على السعي لايجاد الشكل الملائم لكل موضوع بالذات .

ان أساس النظرة الى العالم والمعنى الجمالي لمسألة الأنواع لم يستنفدا ابداً بما تقدم . فالبحث عن التعبير الخاص الملائم يمكن أن يقتصر على القولبة اللغوية للجزئيات . غير أنه يمكن أن ينهض أيضاً لايضاح القضايا الرئيسية الكبرى للفن .

ولعلاقة الفن بالحياة . وهذا ماحدث الكتاب ـ النقاد الكلاسيكيين. لقدادركوا ان الأشكال المختلفة للتعبير الأدبي ليست أبداً أمراً عرضياً او تعسفياً ، بل هي على العكس تماماً ، ففي هذه الأشكال تعبر صلات بشرية دائمة معينة وعلاقات دائمة في الحياة البشرية عن ذاتها . واذ يقوم الكتاب ـ النقاد بدراسة قوانين هذه الصلات والعلاقات ، وإذ يفحصون موادهم، بغية معرفة، كيف يمكن ان يتسنى لما هو متفتح فيهـــا ان يبلغ كمال التفتح ، يصطدمون بمسألة الموضوعية في مختلف الاتجاهات ، التي تتقابل كلها في النسب المشترك للفن والحياة .

ان أول ماينتصب ، كموضوع، هو مادة الحياة نفسها التي تنبغي صياغتها. والكاتب العميق التفكير لا يقبلها ببساطة كما هي معطاة ، في المعايشة ، في الواقع مباشرة ، بل يدرس بخلاف ذلك المضمون الموضوعي المبثوث في هذه المعايشة، في هذه القطعة من الواقع ، ثم ينصب بحثه اللاحق على ايجاد حبكة يمكن فيها لأرقى الامكانيات الداخلية ، في هذه المادة بالذات ، ان تمارس تأثيرها على أتم شكل. ان هـذه الدراسة تصطدم بقوانين الأنواع . إذ يظهر لدى التمعن في التفكير الفني العميق ان ثمة جذباً أو نفوراً ، يسيطران بين مواد معينة وأنواع معينة . ان الشكل الدرامي يمكن ان يؤدي بمادة ما الى التفتح التام، في حين انه يؤلف بالنسبة لمادة أخرى عائقاً عن الحركة الحرة . وهذا الأمر ليس عرضياً . ان بحث قوانين كل نوع على حدة لا يفضي بالمعنى الجمالي فحسب الى الموضوعية . إذ تتجلى قوانين حركة المادة والشكل ، التي تقود الفنان بالاستقلال عن الوعي الى الاكتمال او الاخفاق ، بل بالمعنى الاجتماعي الانساني أيضاً : فكلما كان الحفر هنا اعمق برزت بروزاً أوضح الشروط الاجتماعية الانسانية لكل نوع .

ان تجريدية هذه الدراسات ليست سوى مظهر فحسب (وحكم مسبق للتقديس الشائع اليوم للمباشرة الذاتية) . فبالذات عبر هذه البحوث المجردة ، في

الظاهر ، يتجلى العيني التـــاريخي ، « مطلب اليوم » (غوته) بالمعنى التاريخي الأصيل . لننظر الآن الى المسألة الأساسية في « فن المسرح الدرامي الهامبورغي » . فمن المعروف عموماً ان الهدف الأخير لكفاحات لسنغ النظرية ـ الجمالية كان توحيد المانيا بطرق ديمقراطية وتدمير ايديولوجية الحكم المطلق ، في الدويلات نصف الاقطاعية . ان النقد الماحق للمأساة الكلاسيكية والتفسير الصحيح لنظرية ارسطو في النقاش ، الموجه ضد قلبها على يد فرنسيي القرن السابع عشر والثامن عشر ، والعمل على نشر اليونانيين وشكسبير وديدرو : كل هذا كان في خدمة ذلك الهدف الأخير .

لكن في الطريق الى هـذا الغرض تم اكتشاف قوانين الدراما الأكثر أهمية . ان السلاح الرئيسي في هـــذا الكفاح كان البحث عن الحقيقة الجمالية الموضوعية . ولسنغ الكاتب ـ الناقد الذي طمح ككاتب الى دراما برجوازية ، تعبر عن المسائل المأسوية والهزلية في الحياة البرجوازية ، بنفس العظمة الدرامية التي صاغ فيها سوفوكليس وشكسبير المجتمعات الماضيـــة ، والذي حيا بحماسة محاولات ديدرو ، لكنه نفذ الى مسائلها الدرامية برؤية واضحة : ان الكاتب ـ الناقد لسنغ قد توصل عبر البحث عن نقطة تقاطع كل هذه المطامح النظرية والعملية الى معرفة الوحدة العميقة للمأساة كنوع ، متخطياً كل الاختلافات الضرورية تاريخياً واجتماعياً في اشكال ظهورها . ان ادراك الوحـــدة الجوهرية في الشكل الأدبي المركزي لدى سوفوكليس وشكسبير يؤلف احدى تلك الحقائق الجمالية الرئيسية التي ندين بها الى الكاتب ـ الناقد الكبير . انه إثبات عميق وصحيح ، مثل عمق وصحة اثبات شلر للفرق بين الفن القديم والفن الحديث . ويرى المرء ان كل هذه المسائل المطروحة والحلول تنجم عن حاجات الممارسة الكتابية الفردية . غير انها لاتستطيع ان تلبي هذه الحاجات إلا حين تتجاوز الفردي والذاتي وتبلغ موضوعية الفن ، كفن ، وكعنصر في الحياة الاجتماعية . هنا يظهر جلياً ان التسامي على الذاتية

ينبعث بالذات من القوة والغنى الداخلي في الشخصية الادبية . ان الزعم السائد كثيراً اليوم والقائم على المبالغة والالحاح على الذاتية الخلاقة يرتكز بالعكس على الضعف وعلى فقر فرديات الكتاب : كلما مضينا اكثر في التمييز بين هذه الفرديات فقط عبر « خصوصيات » عفوية بحتة (تقريباً فيسيولوجيـــة ــ بسيكولوجية) او « خصوصيات » مطورة بعناية وجهد ، وكلما اكثر ــ المستوى المنخفض النظرة الى العالم من التهويل بالخطر القائل بأن كل تجاوز للمباشرة الذاتية سيؤدي الى تسوية تامة ساحقة « للشخصيات » ، كلما حصل ذلك منحت الذاتية المباشرة الصرفة وزناً اكبر ، بل انها توضع احياناً على قدم المساواة تماماً مع الموهبة الكتابية .

ان الشخصية والموهبة كانتا بالنسبة للكاتب ـ الناقد امراً بديهياً لايحتـاج الى كلام نافل . وفقدانها كان يمكن أن يكون فقط موضع استهزاء من علٍ . وكان يبدو ان ما هو جدير بالبحث ليس إلا ما تمخضت عنه الشخصية والموهبة ، خلال العمل الجدي والصراع مع مسائل الموضوعية . لقد ميز غوته ما يسمى اليوم فردية كتابية بكلمة « هيئة » manier . وقد فهم منها علائم « ذاتية » تتكرر ، ويمكن التعرف عليها بوضوح ، وتنبث فيها في الغالب عناصر فطرية للموهبة ، غير انها لم تبلغ بعد حد النفوذ فعلاً الى الموضوع والعمل الفني يحمل في طياته آثارها كمعالم خارجية فقط . وميز غوته امتلاك الفرد المبدع لناصية الفن، والصياغة الفعلية ، « كأسلوب » Stil : كتحرر للعمل من الذاتية المحضة لمبدعه ، كمعاناة حيـــة للواقع الذي صيغ في الأثر ، كرفع للفردية الفطرية الصرف في موضوعية ـ قانونية ـ للفن الحقيقي . وكان غوته يعلم ان هذه المفارقة الظاهرية الناشئة على هـذا النحو هي تناقض حي في ماهية الفن : وعبر هذا الرفع للفردية الفطرية (والمعتنى بهـــا باتقان) يمكن فقط ان تتجلى الشخصية الحقيقية للفنان ــ وللانسان كما للفنان ــ تجلياً مناسباً .

ان تاريخ علم الجمال يعرف الى جانب شخصية الكاتب ـ الناقد نموذجاً آخر ، أثر فعلاً بتأثيراً خصباً وقدم فعلاً شيئاً جديداً : انه الناقد الفلسفي .

واذا أردنا أن نفهم هذا النموذج فهماً صحيحاً فعلينا أن نبتعد عن الواقع البرجوازي في العقود الأخيرة وأن نطرح مزاعمه جانباً ، كما فعلنا لدى دراسة الكاتب ـ الناقد . ان الفيلسوف كذلك قد أصبح في الرأسمالية المنحدرة « اختصاصياً » ، موزع العمل . لقد أصبح في أكثر الاحيان اختصاصياً في نظرية المعرفة ضيق الأفق : وان لم يكن ذلك ، ففي المنطق أو تاريخ الفلسفة أو علم الجمال أو في ما يمكن ان يسمى أقسام الفلسفة المؤطرة بمقاييس دقيقة، والتي تحولت الى ميادين دراسات خاصة . ان دراساتنا لن تتناول هذا النموذج . ولن يتوهم أي انسان قادر على الحكم ان رجلاً مثل هوسرل او ريكرت (او حتى ان سمي دويسوار وكان اختصاصياً في علم الجمال) يمكن ان يعني شيئاً بالنسبة لنظرية الفن. وإذا أراد المرء أن يفهم ، كيف يكون الفيلسوف الفعلي ، يتحتم عليه أن يعود الى زمان ما قبل خضوع الثقافة لسوق السلع والتقسيم الرأسمالي للعمل .

عندها يتضح ان الفلاسفة الحقيقيين بعيدون دوماً ، بعد الأرض عن السماء، من تلك اللامبالاة الفاترة الجبانة إزاء مسائل العصر الاجتماعية والسياسية ، كما هي الحال عادة لدى البروفسورية « الاختصاصيين » . لقد كانوا بعيدين جداً على الخصوص من التمجيد التبريري لتيارات العصر الرجعية . (وراء الحياد الظاهري المشروط طبقياً ـ زمنياً المنسوب لفلاسفة جديين مثل ابيقور وسبينوزا يمكن

التثبت بسهولة من الموقف الفعلي الشمولي من كل مشاكل العصر) . ان الناقد الفلسفي كان على الدوام مطلعاً اطلاعاً عميقاً على المسائل الاجتماعية ، وفي الغالب سياسياً وناشراً .

ولا يكفي أن يفكر المرء بيلنسكي وتشيرنيشفسكي ودوبروليوبوف ليتعرف على هذا النموذج، لدى أولئك المفكرين الذين لهم فضل جوهري على النقد الأدبي . ان اعظم مفكرين في الثقافة ما قبل الاشتراكية — ارسطو وهيغل - كانا بذات الوقت نظريين اجتماعيين وعالمي جمال . وترتبط الأهمية الحاسمة لعملم الفكري في نظرية الفن أوثق ارتباط بشموليتها التي تستوعب مسائل المجتمع وتنطلق منها واليها تعود .

ان الأسماء التي أوردناها حتى الآن تبين اننا لانستطيع ، لدى نظريي الفن الحصيين ، حقاً ان نلمس نماذج خالصة إلا في الحالة المتطرفة . ان الشمولية المشار اليها في النموذجين تجعل سلسلة كاملة من الانتقالات السيالة ممكنة بل لامفر منها . فاذا نظرنا الى ارسطو وهيغل من جهة والى بوشكين من جهة أخرى انتصب أمامنا تعارض النماذج بوضوح . لكن إذا جمع المرء في سلسلة واحدة على النحو التالي : افلاطون ، شافتسبري ، هردر ، تشيرنيشفسكي، ديدرو، لسنغ ، شللر ، غوته ، تعذر عليه احياناً ان يحدد أين يبدأ هذا النموذج وأين ينتهي النموذج الآخر . ان محاولة ايجاد قسمة خالصة لابقية فيها هي اغراق ميتافيزيقي متزمت في تمحيص الدقائق .

ومع ذلك تبقى الفروق الهامة الواقعية بين النموذجين قائمة . وهما يتعينان بالسبل والطرائق المختلفة التي يعالج بها كل منها الظاهرات . ان الكاتب — الناقد ، — مهما كانت دائرة اهتمامه الاجتماعية بعيدة وتفكيره النظري عميقاً وأصيلا — ، ينتقل عموماً من المسائل الملموسة للخلق الخاص الى مسائل علم الجمال

العامة ثم يرتد بنتائجه الى الخلق الخاص — حتى وإن شمل تعليلها كل مشاكل الزمان والفن المعاصر — ومن الطبيعي كما رأينا حتى الآن ان يرفع ترابط الصعوبات والكفاحات الذاتية الخاصة الى مستوى الموضوعية التاريخية الاجتماعية وكذلك الجمالية . ان هذه الموضوعية — التي تتضمن الحزبية او الانتماء كذلك — هي نقطة انطلاق الناقد الفلسفي . فالفن يرتبط منذ البداية ارتباطاً منظماً (ولدى مفكري الازدهار الأخير ارتباطاً تاريخياً — منظماً) بجميع ظاهرات الواقع الأخرى . وبما ان الفن هو ثمرة فعالية الانسان الاجتماعية ، وبما ان المفكرين المرموقين فعلا كانوا دائماً ، وقبل كل شيء ، باحثين عن الأساس الاجتماعي ، فان ادراكهم للفن يتم منذ البداية في نشأته الاجتماعية هذه وفي فعاليته الاجتماعية. ان تفكير افلاطون وارسطو في الفن يقدم صورة واضحة تبين كيف يعالج فيلسوف كبير مسائل الفن.

لكن إذا أراد المرء ان يفهم الفرق الحقيقي (والترابط الحقيقي) بين الناقد الفلسفي والكاتب الناقد فهماً صحيحاً فعليه سلفاً ان يطرح جانباً كل المقولات الميتافيزيقية المجردة الداخلة في الفلسفة البرجوازية الحديثة . إذن لا يجوز ابداً — ولنلجأ هنا الى مثال قريب — ان يتصور المرء هذا الفرق كما لو أن الفيلسوف يقف من موضوعه موقفاً « استنتاجياً » والأديب موقفاً « استقرائياً » ، او ان ذاك « تمثيلي » وهذا « تركيبي » . ليس ثمة في الواقع تفكير جدي حول موضوع ما ، لم يكن بآن واحد تحليلياً وتركيبياً ، وطبعاً على السواء ، لدى الأديب ولدى الفيلسوف .

ان المسألة تدور في الحالتين حول بحث العلاقة الموجودة موضوعياً بين الفن والواقع (الاجتماعي قبل كل شيء) . ان هذه العلاقة هي — كما في الواقع — نقطة الانطلاق والهدف في نوعي النقد المثمر . غير ان هذه العلاقة معطاة للكاتب

الناقد منذ البداية : انها الحياة نفسها في تعقد غناها اللانهائي ، والذي لا ينفذ ، في الظاهرات والتعيينات . وطموحه الأدبي بالدرجة الأولى يهدف الى أن يصوغ، في العالم الصغير لكل أثر فني منفرد ، عدم النفاذ هذا في نظامه الاجتماعي وحركته المتناقضة. وميل نظريته هو لذلك ميل كثيف متجه الى العالم الصغير : ان القوانين العامة لكل الواقع (لكل التطور التاريخي) تؤلف فقط الأفق — غير المعين والغائم غالباً — الذي يمثل خلفية « المنطقة المتوسطة » للأنواع المعروفة معرفة واضحة . ان الادراك السليم لهذه القوانين العامة التي ترتكز على الخبرة الغنية بالحياة والتفكير العميق بأهم مسائلها هو شرط وأساس ووسيلة وليس هدفاً وموضوعاً للمعرفة ذاتها .

والأمر على العكس لدى الناقد الفلسفي الأصيل . ان جموحه الى المعرفة يطل على كل الظاهرات وعلى قوانينها الأكثر عمومية . ولكن بما ان المعرفة الصحيحة هي عينية دوماً وليست مجردة — وان كانت كما لدى هيغل معروضة في حدود مجردة جداً — فان إعمال التفكير فيها يقود بالضرورة الى التحليل الملموس « للمناطق المتوسطة » ، بل للظاهرات الفردية . لكن هذه الظاهرات تدرك هنا على الدوام ، لا كعوالم صغيرة مرتكزة الى ذاتها ، بل كأجزاء ، كلحظات في التطور العام .

فالأمر يدور إذن حول اتجاهين في التفكير يكمل أحدهما الآخر في النهاية : ان الاستقلال — النسبي — « في المناطق المتوسطة » ، في الأعمال المفردة، هو بالنسبة للفن ، مثل ترابطها بالكل ، واقعة اساسية في الواقع . ان لا نهائية الحياة الموضوعية لاتدع نفسها تستنفد هنا، وبالخصوص هنا، من المعرفة البشرية على نحو تقريبي . إن كل ظاهرة هي كما قال هيغل بحق وحدة الوحدة والاختلاف . وعندما يتناول مثلا النقد الكبيران هذا الغنى الذي لا ينفذ ، من جانبين مختلفين،

ـ من جانب الوحدة أو الاختلاف ـ فيحاول الأول ان يقيم الوحدة في الاختلاف والآخر الاختلاف في الوحدة ، يصدر عن فعلها المتبادل الخصب ، النمو الفعلي في معرفة الفن : تلك النظرية في الفن التي تعجل تطوره الأرقى وتسهله . وهذه هي الصلة السوية بين الكاتب والناقد .

ان غوته وهيغل ، وهما ممثلان عظيمان للنموذجين اللذين يكمل أحدهما الآخر ، قد تثبتا تثبتاً واضحاً من دورهما هذا الضروري والمتكامل . لقد أعرب غوته مراراً عما يدين به اتتاجه العلمي والأدبي للفلاسفة الكبار من كانت حتى هيغل . وهيغل من جهته كان يكن أعظم احترام لجهود غوته النظرية . وقد أشاد اشادة عميقة وودودة بما تتميز به من منهجية فريدة خاصة (نشأت بصورة عضوية عن عمل غوته الأدبي) . وهنا تجد تعبيراً عنها في كل فعاليته النظرية ، وتتجلى بوضوح بارز في مقولة « الظاهرة البدئية » U rphanomen . لقد فهم غوته من هذه الظاهرة الاتحاد البادي للعيان لقوانين ملموسة في الظاهرة ذاتها . وهي ظاهرة مدركة عبر التجريد الفكري ونقية من كل صدفة عرضية ـ لكنها لا تنفصل جذرياً أبداً عن خصوصية الحادثة . وهي في لغة الديالكتيك المثالي السائد آنذاك القدوة الفكرية للخصوصية في الظاهرة .

ان غوته استعمل غالباً كلمة « ظاهرة بدئية » في كتاباته حول الفلسفة الطبيعية ، لكنه نوّه في ملاحظة تخص سيرته الذاتية بأن «مراثيه الرومانية»ومقاله الجمالي « المحاكاة البسيطة للطبيعة والهيئة والاسلوب » و « تطورات النباتات » قد نشأت عنها بنفس الوقت ولنفس المطامح : « هي كلها تبين ما يجري في داخلي والموقف الذي اتخذته ازاء مجالي العالم الكبيرة الثلاث » (الفن ، علم الجمال ، علم الطبيعة ج . لوكاتش) . فمن المشروع إذن أن يرى المرء في الظاهرة البدئية مماثلة منهجية لنظرية الانواع لدى غوته .

أما الى أي حد كانت سيطرة هذه الطريقة على انتاجه الجمالي ـ النظري حاسمة ، وكيف بلغت دوماً ذروتها بالضرورة في نظرية الأنواع ، فهذا ما نراه بأشد وضوح في مقالته القصيرة، ذات المحتوى الغني والعميقة على نحو فائق للعادة ، حول « الشعر الملحمي والشعر الدرامي » . لقد نشأت هذه المقالة كخلاصة فكرية لمناقشات شفوية وكتابية طويلة مع شللر حول مسائل الاثنين الملموسة في الابداع. وكما هي الحال دوماً لدى أدباء الماضي الكبار ارتفعت المناقشة الى بحث لقوانين الملحمة والدراما الموضوعية .

ونحن نتناول هنا بالبحث منهجية غوته فحسب . فلكي يفصل غوته الفن الملحمي عن الفن الدرامي ، على نحو واضح مفهومياً وملموس فنياً بآن واحد ، ولكي لا يهمل رغم كل الحدة في التمييز اللحظات المشتركة لنوعي الأدب العالمين واللذين يصوغان شمولية العملية ، ينطلق من شخصيات الممثل القديم وراوية الشعر . وإذ يوحد ـ بتجريد صحيح ومثمر ـ في الممثل القديم وراوية الشعر الممثل مع الشاعر ، الذي نظم ما يتلوانه ، يحدد ملامح الموقف الملحمي أو الدرامي من الواقع ، من مادة الحياة المصاغة وبنفس الوقت علاقات المستمع النموذجية بالتلاوة الملحمية أو الدرامية . فاذا تحددت أنواع-المواقف النموذجية المطابقة للقوانين والمعايير أمكن أن تشتق منها قوانين الفن الملحمي والفن الدرامي بدون قسر .

هل وجد في الواقع ممثل قديم وراوية شعر كما تصورهما غوته ? نعم ولا . فكل خط في لوحته استمده غوته من الواقع . لكن اتحاد هذه الخطوط يتجاوز تجاوزاً بعيداً كل واقع اختياري ، وذلك بصورة رئيسية،لأنه في كل ملمح جزئي ، يتضح ، مباشرة ، ترابط قانوني وحافز للتطور، ولأنه لايبقى في كل اللوحة شيء فردي أو عرضي . أن هذا الممثل القديم وهذا الراوية واقعيان وغير واقعين.

مثل « النبتة البدئية » لدى غوته . لقد استخدم غوته « الظاهرة البدئية » في نظرية الأنواع كما استخدمها في العلم الطبيعي ، في نظريته حول التطور .

إن هذه الوحدة في الطريقة لاتميز غوته وحده . بل ان جوهر المعالجة الأدبية الفنية لكل حوادث الحياة يجد فيها تعبيراً مجسماً . وغوته بهذا المعنى هو الأديب الأشد تماسكاً من الناحية الفلسفية في كل العصور . وبالضبط إذ يبتعد بوعي عن التعميات الفلسفية البحتة ، عن التعميات الأرقى ، وإذ يجعل من « المنطقة المتوسطة » « للظاهرات البدئية » التي تميز الكاتب — الناقد ، ألفباء تفكيره ، يبين أن هذا النمط في التفكير اكثر من بديل الفنانين الكبار الضروري من أجل توجيهم الفكري وأكثر من مجرد وسيلة مساعدة لإيضاح شروط الخلق . انه هيمنة فكرية ، هامة ومثمرة وخاصة ومستقلة ، على عالم الظاهرات . لقد أوجد غوته في « الظاهرة البدئية » القدوة الواعية منهجياً في العمل الفكري للكاتب — الناقد .

ان هذا التوضح قد مارس تأثيراً مكثفاً فائقاً للعادة على معاصريه من المفكرين الكبار . صحيح ان شالر قد أرجع اصالة غوته الفكرية الى نزعة كانتية ، حين لخص رأيه في أول مواجهة جدية مع « الظاهرة البدئية » بقوله : « انها ليست تجربة بل فكرة » (بالمعنى الكانتي للكلمة ج . لوكاتش) . لكن التناقض الحاد بين التجربة والتعميم لا يمس الصفة الخاصة في طريقة غوته . وقد تعلم شالر أثناء الفعالية المشتركة بينهما أن يفهم خصوبتها فهماً أعمق على الدوام : ان شخصيات « الرثائين » و « الفنائين » و « المجائين » تمثل في مقال « حول الأدب الساذج والعاطفي » « ظاهرات بدئية » مثل الرواة والممثلين القدماء لدى غوته : وان كان شالر كمفكر لم يستطع ان يدخل « الظاهرة البدئية » عضوياً في فلسفته .

ان هيغل منجز الديالكتيك المثالي هو أول من كان في وضع ، يستطيع معه أن يتخذ موقفاً اسلم وأكثر تحرراً من المعنى المنهجي لغوتـه النظري . فهو يرى في طريقة غوته شكلاً أولياً مستقلاً نسبياً وهاماً جداً للديالكتيك المتطور تماماً : انه التحرك ، المركز ، المتناقض داخلياً ، للظاهرة الخاصة ، في شكل واضح حسياً ، غير متفتح فكرياً ، ويمكن القول البرعمي الشكل . ولهذا بالذات تكمل تكميلاً فعالاً جداً الديالكتيك الفلسفي العام الشامل الأشد تفتحاً والأشد بعداً لذلك من الحيوية والحضور الحسي . لقد تحدث هيغل عن « الظاهرة البدئية » في رسالة الى غوته فقال « ... في هذه الاضـــاءة النصفية المضطربة ، التي هي ، لبساطتها ، روحية ، متصورة ، ولحسيتها ، مرئية ، ملموسة ، يتعانق العالمان » أي ديالكتيك المثالية المطلقة « والوجود الحسي الظاهر » . ونحن نعلم كم كان غوته فرحاً بهذا الفهم . ومن يدرس كتاب هيغل « علم الجمـال » بعناية يعرف أية أهمية حاسمة ارتدتها فيه « الظاهرات البدئية » للنظرية الجمالية والممارسة الأدبية عند غوته .

لكن هذه الظاهرات البدئية تتعرض لتحول جوهري ، حين تنطوي في منظومة فلسفية . فاذا كانت استقلاليتها بالنسبة للكاتب الناقد ، والقانونية الخاصة الغنية المتجسدة فيها لزمرة من الظاهرات ، هي اللحظة الحاسمة التي توضح المعالجة الأدبية للتجارب والمعايشات المفردة ، فالفيلسوف يؤكد منذ البداية على الصلة والارتباط مع كلية الحياة . ان « المنطقة المتوسطة » هي اذن بالنسبة للاثنين انتقال من الوجود المباشر المبهم الى الحياة المضاءة . ان الفرق والتعارض والتكامل المتبادل تنجم كلها عما اذا كانت هذه الاضاءة الأخيرة ، هذه العودة الى الحياة ، تحدث ادبياً أو فكرياً وعما اذا كانت « المنطقة المتوسطة » تمثل توسطاً الى فاوست ، او الى « فينومنولوجيا الروح » .

ان الشخصيات التي يؤلف تحولها « طريق الروح » في هذه الحلاقة الأولى للفلسفة الهيغلية هي في طرقتها شديدة القربى بالممثل القديم وراوية الشعر عند غوته. لكن اذ تمثل هذه، بالنسبة للنظري غوته، شيئاً أخيراً، وبالضبط « الظاهرة البديئة »، تؤلف عند هيغل اللحظات التي ينبغي حذفها والحاذفة والمحذوفة في مجمل العملية. انها تبدو كتخطيات تاريخية فلسفية « لشخصية » سالفة. انها تستنفذ حياتها بتفتيح كل غنى التعيينات التي تتضمنها، وتنحل هكذا في « شخصية » تالية. ان الأشكال الملحمية والدرامية تشترك كذلك في رقصة حياة وموت « الشخصيات ». فالتطابق المضموني في الفهم الأساسي للملحمي والدرامي لدى غوته وهيغل أمر يلفت الأنظار.

الا أن « الظاهرات البديئة » و « الشخصيات » تفقد في منظومة الفلسفة ذلك الرسوخ الظاهري وذاك التحديد المرسوم لوجودها، اللذين كانت تملكهما عند الأديب ـ الناقد، لأسباب سبق أن أصبحت معروفة من قبلنا. فهي تنهض أمام أعيننا من كلية الحياة التي لا تزال غير مدركة. وبالضبط حين تغدو تعييناتها واضحة فكرياً وحين تفتح حياتها الخاصة وتكشف عن استقلاليتها ورسوخها وتحديدها تغرق في كلية الحياة التي غدت اخيراً مدركة. على هذا النحو وضع ارسطو مشروع نظريته حول الدراما. وفي « فينومنولوجيا الروح » يمثل هذا الترابط ترابط التطور التاريخي للجنس البشري. ان ضرورة وخصوصية الملحمي والدرامي وتعاقب الملحمة والمأساة والملهاة تظهر كقدر الشعب التاريخي. ان البنية الخارجية والداخلية لحياة الشعب هي محرك تحويل النشوء والاضمحلال. « فالظاهرة البديئة » تملك هنا نشوءاً وتاريخاً، ولادة وموتاً.

وبهذا يبدو انه قد تم بلوغ قطب معاكس، لطريقة غوته، الى اقصى حد. لكن هذا ليس سوى مظهر خادع. ان « الشخصيات » الهيغلية للملحمي

والدرامي تحفظ وتقتنع القانونيات الخاصة لنوعها اخاص مثل الممثل القديم وراوية الشعر عند غوته . غير انها تفعل ذلك على أساس حياتي أعرض وأوضح للعيان وأكثر تحركاً ، اذن ـ ويبدو هذا في الظاهر مفارقة ـ اقل تجريداً مما هي لدى غوته . ان صيرورة واضمحلال كل اشكال الوجود والوعي لم يكونا فكرة غريبة عن غوته . والسطور التالية في « الديوان الغربي ـ الشرقي » كان يمكن ان تقوم بالتأكيد كفكرة موجهة قبل « فينومنولوجيا الروح » :

« طالما انك لاتملك هذا ،
هذا الأمر : الموت والصيرورة ،
فأنت لست سوى ضيف منكود
فوق الارض المظلمة »

ان هذا التعارض يعني اذن تكاملاً متبادلاً . « فالمنطقة المتوسطة » تدل لدى الناقد الفلسفي بوضوح على مجرد لحظة في المسار الديالكتيكي ، اما لدى الأديب ـ الناقد فتكتسب بالعكس رسوخاً ظاهرياً واستقلالية ظاهرية . وهي ظاهرية لأن هذه المنطقة المتوسطة تنحل فلسفياً ، اذ تدرك ويتابع تطورها ، ـ دون ان تفقد صحة محتواها وخصوبتها النظرية والفنية ـ ، وعضوياً كلحظة في المنظومة الديالكتيكية . انها بالنسبة للكاتب « منطقة متوسطة » فقط لبلوغ التماس الخاص مع الحياة المضاءة في الصياغة ذاتها .

ان العلاقة السوية بين الأديب والناقد تقوم اذن على أنها يقابل أحدهما الآخر في هذه « المنطقة المتوسطة » : في معرفة وتعليل موضوعية الخلق الفني ، من جهة الكاتب ، حين يرتفع الى الترابط الموضوعي بين مسائله الخلاقة الناشئة ذاتياً على نحو ضروري وبين قوانين الواقع وانعكاسه الأدبي ، ومن جهة الفلاسفة ، حين يشددون على صحة ما اذا كانوا قد ادركوا ترابطات الواقـــع وأشكال

انعكاسها ، والى أي حد ادركوها ، في اسلوب الظهور القانوني للظاهرات الملموسة والخاصة . وهكذا يتلاقى فهم فيكو الجديد لهوميروس ونظرية غوته عن فن الملحمة كنوع أو نظرية المأسوي الارسطية ومطامح لسنغ ، لرفع النزاعات الحياتية في البرجوازية الثورية الى المستوى المأسوي .

لقد أصبح هذا الترابط الكلي مدركاً تاريخياً مع فيكو وهيغل ، مع بيلنسكي وتشيرنيشفسكي ودوبروليوبوف، أن نظرية الأنواع هي في « علم الجمال» الهيغلي تاريخ عالمي للفن ، والمصير التـــاريخي للشعب الروسي ينعكس لدى النقاد الديمقراطيين الثوريين الكبـــار انعكاساً متزايد الوضوح على الدوام في التحولات والأزمات الفنية في أدبه . ان هـذه الوحدة بين الفلسفة (على نحو ملموس ، فلسفة الفن) وتاريخ الأدب والنقد ينبغي أن تبرز على الخصوص، حين نريد أن نفهم نموذج الناقد الفلسفي وعلاقته السوية بالكاتب الخالق . ذلك أن التقسيم الرأسمالي للعمل قد مزق أيضاً – كما رأينا – لحظات المعالجة العلمية للفن ، المترابطة عضوياً ، والتي تصبح في انفصالها عديمة المعنى ، وجعل منها على نحو آلي « مناطق عمل » خاصة مؤطرة بمقاييس دقيقة ! انه يترك هذه المناطق تـدار من قبل « الاختصاصيين » الموزعي العمل الذين أمست فعالياتهم مستقلة بعضهـا عن بعض أكثر فأكثر باستمرار .

ومن هنا العقم واللامبدئية اللذان سبق ان عرفناهما في التاريخ الأدبي والنقد الحديثين ، ومن هنا علاقتها غير السوية بالأدب . ان التاريخ الأدبي والنقد الحديثين يستخدمان احكاماً ذوقية بحتة وذاتية تماماً في جوهرها . اذ انه حين يرفض احدهم أثراً فنياً ، انطلاقاً من اسباب سياسية مجردة ، فقط لأن كل الاتجاه لا يعجبه – كما قال قيصر المانيا السابق – دون أن يثبت جمالياً تزوير الواقع وتزوير انعكاسه الفني فهو يرتفع ، وهمياً فقط ، فوق الاحكام الذوقيـــة اللامبدئية لأصفياء الجمال الانقياء .

وطبعاً يوجد أيضاً مثـل أعلى « للمؤرخ النقي » في تاريخ الأدب . انه نموذج يدغدغه الوهم ببحث وعرض العلاقات التاريخية فقط (بدون معرفة اسسها الاقتصادية ـ الاجتماعية). اما انه لايمكن أن ينشأ مع مثل هذه ـ والتقل باحترام ـ « الطريقة » سوى تقنيات غير واعية ، مرتجلة ولا مبدئيـة في الأدب فهذا أمر لايحتاج الى نقاش عميق .

ولنضف لإكمال الصورة ان لهذا النموذج طباقه أيضاً : في الناقد الحديث الذي يتخذ ، بوعي ذاتي فخور ، موقفاً لا تاريخياً . ان « العالم القديم » للفن، الذي يمتد حسب الحاجة الآنية من هوميروس حتى النزعة الطبيعية أو النزعة الانطباعية، قد انهار عنده نهائيا ، ونشأ فن «جذري جديد» ويستطيع المرء ان يلتقط، بتعسف ذاتي ، من الركام الفوضوي لخرائب الماضي العديم المعنى ، أية قطعة كانت، لأي استعمال آني ، سواء أكان ذلك بلاستيك الزنوج او دراما الباروك الالمانيـة ، كما يؤخذ الزبيب من قطعة الحلوى .

لقد حللنا سابقاً نتائج هذا النقد الأخير فلنلق أيضاً نظرة سريعة على تطور تاريخ الأدب . وساعمد هنا لتقديم صورة من تاريخ الأدب الألماني . ان اغلبية مقولات هذا التاريخ (التقييم ، التوزيـع المرحلي الخ) قد حددها النقاد المشاهير في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر : هردر ، غوته ، شللر ، الاخوة شليغل ثم صارت فيما بعد على يد المؤرخين السياسين الليبراليين وانسجاماً معهم ضحلة سطحية (سرفينوس مثلاً) . لقد سجل فهم هنريش هاينة للأدب، على اساس الفلسفة الهيغلية ، خطوة الى الامام ، لكنها ظلت قليلة التأثير نتيجة التطور الرجعي للسياسة الألمانية . ومنذ ذلك الحين لم يقدم أحد غير الناقد الفلسفي والناشر فرانتز مهرنغ وجهات نظر جديدة في فهم تاريخ الأدب الألماني .

أما مؤرخو الأدب الاختصاصيون ، فلم يفعلوا شيئاً سوى ان يكرروا

الى ما لا نهاية ، بشيء من الحرارة او بدونها ، تلك الافكار التي كررت مراراً ذلك انه يتعذر على المرء ان يعتـــبر توزيـع الكتّاب حسب سنوات ولادتهم (ر . م . مايير) او حسب مكان ولادتهم افكاراً جديدة في التاريخ الأدبي او حتى افكاراً على الاطلاق . لقد جاء هذا النمط من التقسيم الرأسمالي للعمـــل «باختصاصيين» لا يستطيعون حتى بالنسبة لعملهم بالمعنى الضيق للكلمة ان يحرزوا شيئاً (ولا نتكلم هنا حول الفيلولوجيا الخالصة والتثبت من النصوص الخ) .

أجل يمكن أن يذهب المرء الى ابعد من ذلك . فهناك بالذات ، حيث سيق تاريخ الأدب الألماني الى سبل خاطئـة بالأساس ، لم تأت التحريضات من « الاختصاصيين » ، بل جاءت كذلك من الأدباء والفلاسفة . ومن يتابع تطور تاريخ الأدب الألماني يرَ انه قد حُدد من قبل نيتشه ودلتاي وزيمل وستيفان جورج . ان وجهات النظر النظرية التي قدمها هؤلاء ملتوية وخاطئة على نحو عميق جداً . وقد نجم عنها تشويه لاحق للعلاقات التاريخيـــة . ان مؤرخي الأدب « الاختصاصيين » لم يستطيعوا أن ينجزوا في اتجاه الخطأ ابداً شيئاً أصيلاً الى حد ما ، وهم هنا أيضاً مقلدون حرَفيون فقط لشذرات أفكار قذفتها الريح من أماكن أخرى . ان هذه الملاحظات السلبية تكمل لوحتنا عن الناقد الفلسفي. ان وحدة المعرفة الفلسفية للترابطات الشاملة ، والبحث المعمق في المجرى التاريخي العيني ، هذا البحث الذي يدرك تحولات الفن الحاسمة ، بترابطها مع انعطافات مصير التاريخ البشري ، والمعايير الموضوعية لوجود القيمة الجمالية وانعدامها ، المستمدة من المعرفة التاريخية ـــ المنظمة لماهية الفن ، والأهمية الحاسمة لكل فنان عبقري وكل أثر عبقري في هذا التطور : ان وحدة كل وجهات النظر هذه هي التي تصنع الناقد الفلسفي للأدب .

وفقط حيث يتعاون هؤلاء النقاد في عملهم مع الأدباء ، الذين يصبحون ،

انطلاقاً من الضرورات الداخلية لتطورهم الخلاق ، حكاماً أصيلين لفنهم الخاص وفن الآخرين ، تنشأ علاقة سوية بين الكتاب والنقاد. هكذا كان الأمر في زمن التنوير العقلي ، في المرحلة الكلاسيكية في المانيا ، في النهوض الواقعي العظيم في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وفي المرحلة الديمقراطية الثورية في الأدب والنقد الروسيين .

ان هذا الأثبات لا يلغي صراع الاتجاهات ابداً . فالتيارات الأدبية في المجتمع الطبقي هي ثمار ضرورية وان ، لم تكن أبداً آلية ، للصراعات الطبقية والصدامات بين المطامع الاجتماعيـــة والسياسية . ان تناقضات المانيا في زمن الثورة الفرنسية ونابليون وتطور فرنسا الحافل بالأزمات من ١٧٨٩ الى ١٨٤٨ والتمايز بين النزعة الليبرالية والديمقراطية في روسيا ـ هذا فقط في معرض ايراد بعض الامثلة ـ لها انعكاساتها في الأدب والنقد . ومن البدهي أن عنف هذه الكفاحات وحدة التناقضات في الأدب ما كان يمكن ان تكون اضعف منها في السياسة ذاتها .

ومن البدهي أيضاً أن هـــذه الكفاحات التي تنشب في واقع الناس ـ ناس المجتمع الطبقي ـ وعناصر سرعة الاحتداد والكره الشخصيين والصغار والمذر وحمل الضغينة ما كان يمكن أن تنعدم . ان مؤرخي الأدب البرجوازيين يتحدثون بشغف عن هذه الشؤون الصغيرة التي تصلح جداً لاسدال الستار على المعنى السياسي والنتائج الجمالية لهذه الكفاحات ، ولقلبها قلباً مزوراً الى حالات شبيهة بمشاحنات الأدباء المعاصرين اللامبدئية . ان المهم هو مستوى ومضمون هذه الكفاحات . لقد وضع بيلنسكي ودوبروليوبوف وتشيرنيشفسكي علمياً الخطوط الأساسية الاجتماعية والجمالية لتاريخ الأدب الروسي ، وذلك للتعجيل بالتوضيح السياسي للحركة الديمقراطية الثورية ، وتحريرها من النواقص الليبرالية . ان كل

القصص المحكية حول الكتاب « المهانين » لا تعني شيئاً حيال حقيقة ما تعنيه هذه الكفاحات في التطور الايديولوجي والجمالي في الأدب . ان الشروط السياسية لهذا الوضع قد اصبحت مفهومة بدون صعوبة من قبل اكثرية القراء اليوم. لكن من الصعب أن نتصور (لأن الأمر يتجه ضد الروتين الحديث السيء في تفكيرنا) ان الترفع فوق صغائر مشاحنات الأدباء يعني الارتفاع الى الموضوعية الجمالية ، والارتفاع فوق المسائل المشغلية البحتة للخلق الذاتي . ان القارىء اليوم يقرأ بحسد نقد بلزاك لرواية ستاندال « معبد بارما » : في كل مسألة سواء أكانت تمس الحياة الاجتماعية أو السياسة أو الأدب ينشب التضاد الأعنف ، ورغم هذا ـ أو لهذا بالضبط ـ يهب الهواء الصافي المحرر للتاريخ الأصيل العظيم : انها تناقضات الحياة التي يدفع كفاحها البشرية الى الأمام .

اننا نحس بهذا الهواء الصافي في كل التعابير الجمالية التي تصدر عن الكتاب ـ النقاد الذين ميزنا ملامحهم في ما سبق أو عن الناقد الفلسفي . ان تقاليد هذا التطور تبرز أيضاً في زماننا : ففعالية مكسيم غوركي النقدية حملت هذا التراث الى النظرة الاشتراكية للفن ، ولذلك فهو غير مريح بالنسبة للكثيرين من الكتاب المحدثين. ذلك أنه في « احاديثه حول العمل اليدوي » يتجلى فهم لعمل الكاتب يختلف اختلافاً نوعياً عن الفهم السائد اليوم : فهو لا يمت بصلة الى « اتقان » التأثيرات المعدة بذكاء بارع ، انه عمل في مادة الحياة الفنية ذاتها لينتزع منها بجهد ودأب اشكال الظهور النموذجية ، وليبرز من فيضها الطافح المضمون الفكري الأرقى ، والاجتماعي الأشد تميزاً ، والجمالي الأنسب .

ان معاصره العظيم في النقد الفلسفي ، لينين ، كان يعرف بدقة ما تعني كفاحات غوركي الايديولوجية بالنسبة للثقافة الاشتراكية . ولقد نشأت بين

كاتب الانتقادات حول تولستوي وهوتّن وبين مؤلف «الأم» و«كارامازوفيتشينا» علاقات سوية .

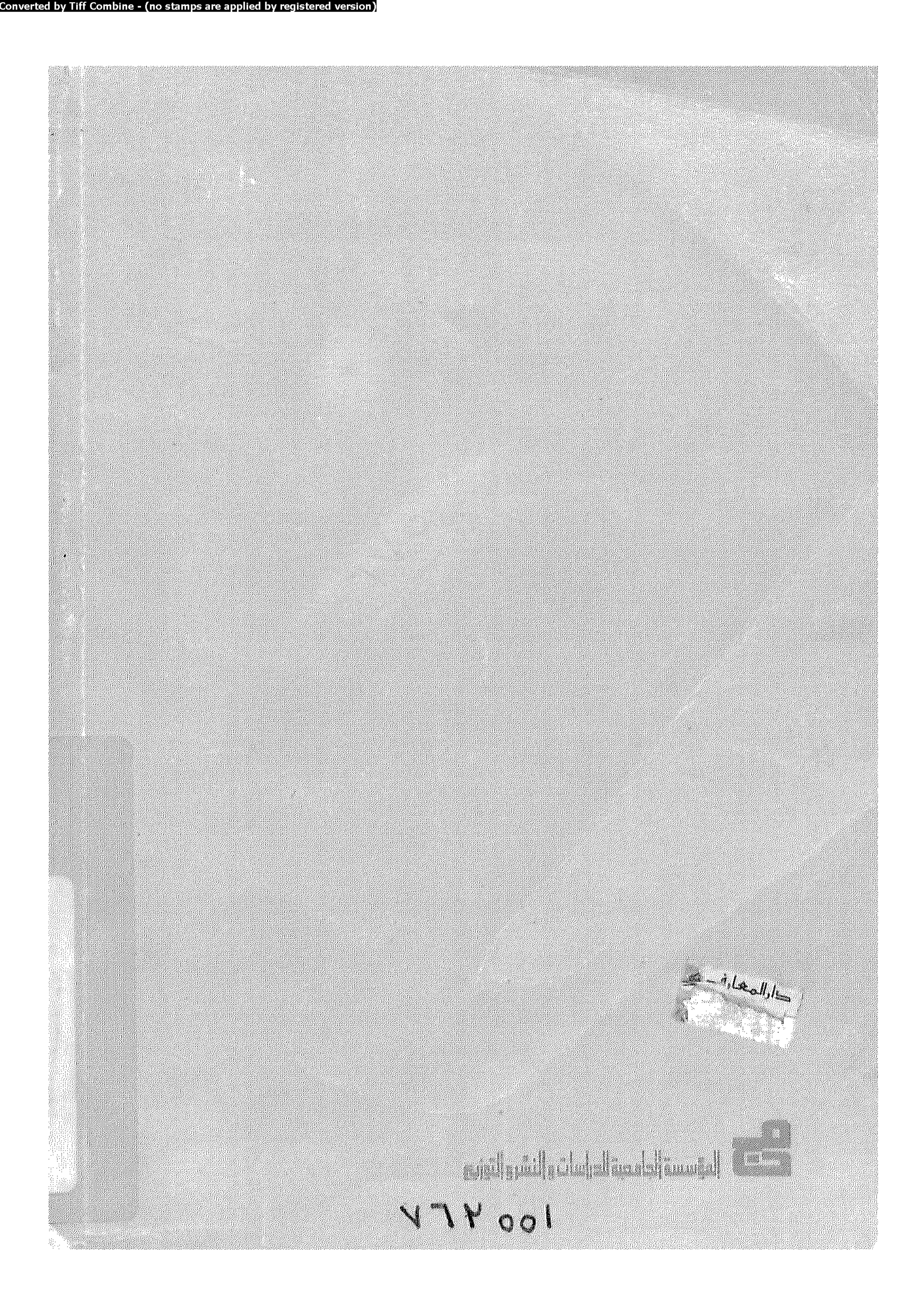
ينبغي على الكتاب والنقاد ان يكتشفوا ، هم انفسهم ، نموذجهم الخاص الأرقى في ذاتهم مجدداً ، وان يسيطروا عليه ، كيما تعود علاقاتهم المتبادلة سوية .

١٩٣٩

الفهرس

١٩٨٥/٥/٢٠٦




دار المعارف
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع
٧٦٢ ٥٥١